ИСКУССТВО КИНО

2 0 0 10

понедельник
- четверг
21:00

МОРГОША

Женщиной не рождаются

Лицензия Серия ТВ № 15168 от 07 июля 2009 года Реклама

Открывая этим номером новый 2010 год, мы решили подойти к важнейшей для искусства проблеме — постижение реальности. Это актуальный разговор о границах существования, способах и формах функционирования, о степени приближения и о защитных механизмах, реакциях восприятия, о законном «допуске» и допустимости-недопустимости имитаций, мистификаций, сверхудачных копий. Первую тему подсказала, конечно же, «Школа»: и сам сериал, и все, что связано с его появлением, демонстрацией и резонансом, который он вызвал, позволили нам рассмотреть проблему в разных ракурсах и форматах.

Вероятно, к «Школе» мы еще вернемся: эстетическая, художественная составляющая этого нового для телевидения явления, его перспективы и тупики не могли быть детально рассмотрены, когда авторами сериала пройдена лишь первая треть пути. В этом же номере мы публикуем монопьесу (моносценарий) Ярославы Пулинович «Победила я». На наш взгляд, эта работа, впервые представленная на doc-сцене фестиваля «Любимовка-09», — того же свойства, что и «Школа», в создании которой принимали участие режиссеры и драматурги, сформировавшиеся в «Театре.doc», «новой драме» или где-то рядом.

Вторым сюжетом номера стало современное документальное кино, что тоже вполне естественно в разговоре о реальности на экране. Наши авторы — критики, а также организаторы, члены жюри и участники самых заметных фестивалей ушедшего года: московского «Артдокфеста», пермской «Флаэртианы» и екатеринбургской «России» — поднимают и профессиональные, и философские, и психологические вопросы, связанные с созданием актуальной документалистики. Интерес к ним в своих интервью демонстрируют и крупнейшие деятели современного искусства: театральный режиссер Анатолий Васильев и французский документалист Клод Ланцман.

В середине номера, разбивая его на две зоны одной doc. документальной территории, стоят (в рубрике «Имена») портрет и интервью Джеймса Кэмерона, самого успешного из создателей совсем другой, фантастической экранной реальности.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №1/2010

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ
Пиар-контент, контент-пиар

12
НАТАЛЬЯ ВОРОЖБИТ
Ни одного отрицательного персонажа

16
АНАСТАСИЯ ДЕМЕНТЬЕВА, ЕЛЕНА ПАИСОВА
Хомячки протестуют, и это хорошо

22
ЮРИЙ БОГОМОЛОВ
Полюбите их черненькими
Подборка материалов, посвященная телесериалу «Школа»

РЕПЕРТУАР

31
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Ошибка Дарвина
«Саня и Воробей», режиссер Андрей Грязев

35
КРИСТИНА МАТВИЕНКО
Разбились о быт
«Борис Рыжий», режиссер Алена ван дер Хорст
«ПереСтройка», режиссер Кристиане Бюхнер
«Части тела», режиссер Мария Кравченко

39
ЕЛЕНА СТИШОВА
Несгораемое
«Глубинка 35х45», режиссер Евгений Соломин

41
ЕЛЕНА ПАИСОВА
Дело о голове
«Роман Поланский: разыскиваемый и желанный», режиссер Марина Зенович

45
ЕЛЕНА СТИШОВА
«Флаэртиана»: городское / деревенское
О фестивале документального кино

50
НИНА ЦЫРКУН
Скажите, что не так
«2012», режиссер Роланд Эммерих

54
АЛЕКСЕЙ АНАСТАСЬЕВ
Исчезновение Шерлока Холмса
«Шерлок Холмс», режиссер Гай Ричи

60
НИНА ЦЫРКУН
Бессмертная история
«Воображариум доктора Парнаса», режиссер Терри Гиллиам

И М Е Н А

65
АНТОН ДОЛИН
Я, чужой
Портрет Джеймса Кэмерона

80
ДЖЕЙМС КЭМЕРОН:
Идеальные технологии — не видны
Беседу ведет Фред Топел

Р А З Б О Р Ы

89
Неигровое кино: имитации реальности
«Круглый стол»

103
АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ:
«Если любишь — видишь»
Беседу ведет Зара Абдуллаева

111
СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА
Слабо структурированный хаос
Беседу ведет Зоя Кошелева

119
СЕРГЕЙ ДВОРЦЕВОЙ:
«Мы существуем в добровольной изоляции»
Беседу ведет Зоя Кошелева
Екатеринбург-2009

О П Ы Т

125
КЛОД ЛАНЦМАН:
«Не вернуть к жизни, а умертвить снова»
Беседа с французским документалистом

131
ВИТАЛИЙ МАНСКИЙ:
«Он появился на месте, которое было пустым»
Беседу ведет Сергей Сычев

138
ПАВЕЛ ПЕЧЕНКИН
Защита от «ящика»
Документальное кино как гуманитарная технология

П У Б Л И К А Ц И И

145
АЛЕКСАНДР ГОНОРОВСКИЙ
.com
Текст

Ч Т Е Н И Е

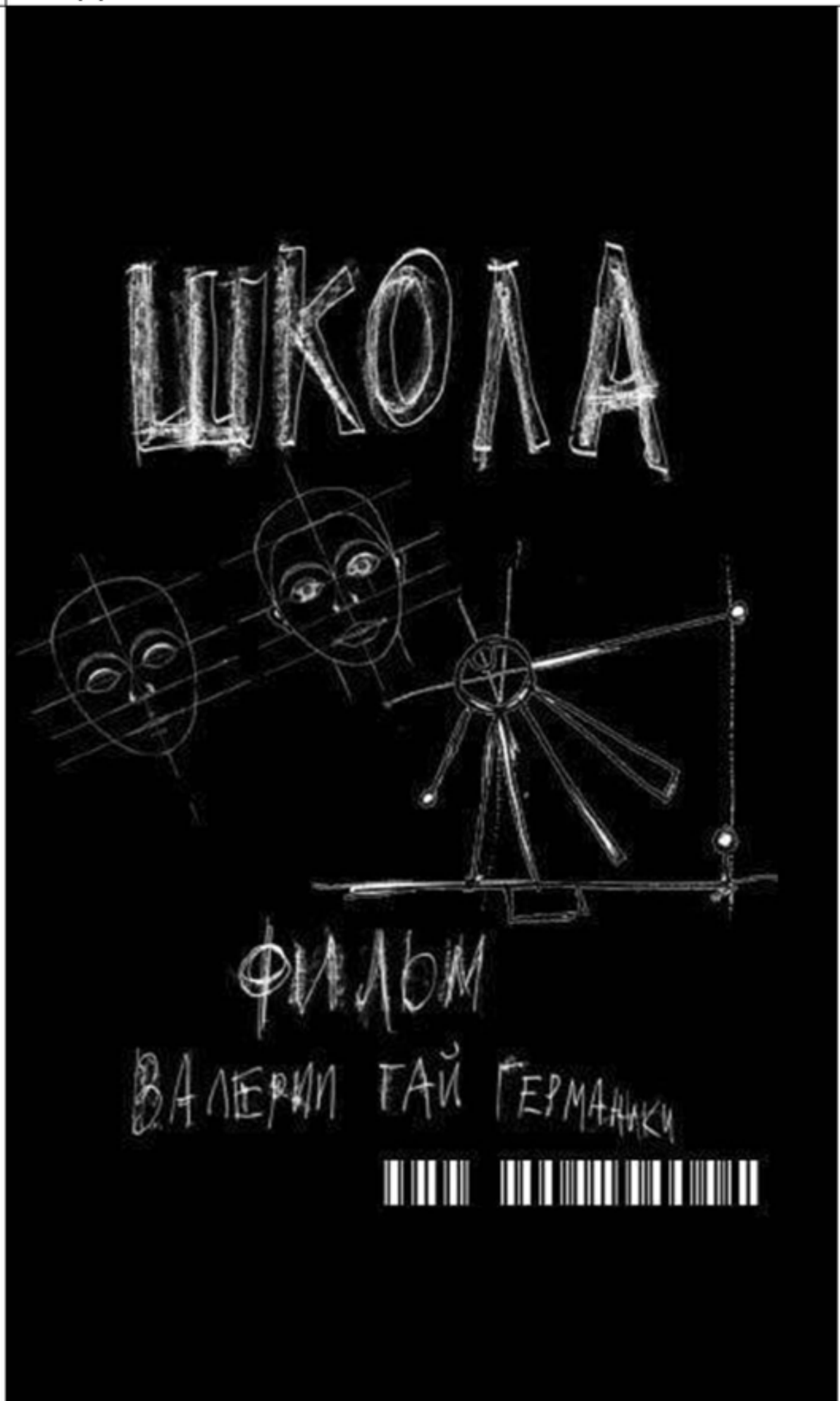
163
ЯРОСЛАВА ПУЛИНОВИЧ
Победила я
Сценарий

Д Р У Г О Е К И Н О

173
Рубрику ведет НИНА ЦЫРКУН

S U M M A R Y

175


ШКОЛА
ФИЛЬМ
ВАЛЕРИЯ ГАЙ ГЕРМАНИКИ

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

Пиар-контент, контент-пиар

«ШКОЛА» КАК ОБРАЗЕЦ ПРОДЮСЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Кино- и телепродюсеры, к сожалению, не оказались в топ-двадцатке профессий будущего, опубликованной в начале 2010 года в докладе правительства Великобритании. В списке самых востребованных специальностей, к которым участникам рынка труда следует готовиться в ближайшие десятилетия, — производители искусственных частей тела, «вертикальные фермеры», занимающиеся не только генетической модификацией сельхозкультур и животных, но и выращиванием продовольствия в городских небоскребах, космические экскурсоводы, а также ученые, способные увеличивать объемы человеческой памяти. Продюсеров тут нет, видимо, потому что авторы доклада строили свои прогнозы на привычной уверенности: востребованные сегодня умения завтра окажутся на обочине. Самые же перспективные придут из мира футурологических утопий в духе «Аватара» Кэмерона.

Тем не менее, несмотря на общеизвестные заслуги, направления деятельности и возможности профессии продюсера еще только формируются, набирают силу, чтобы и впредь удивлять человечество. Перспективы ее воздействия на людей основаны на использовании самых тонких, сверхэффективных художественных, внехудожественных и технологических практик. Хороший продюсер в качестве куратора авторов действует, на самом деле — творит, в психологическом пространстве явных и латентных ожиданий как самих художников, так и, разумеется, зрителей. Он оперирует их стереотипами, навыками, побуждениями, своеобразием и амбициями — тем, что, казалось бы, так трудно заранее просчитать и заставить определенным образом работать. Но успешный продюсер — всегда настоящий психоаналитический виртуоз.

Сериал «Школа» — образец продюсерского творчества во всех его компонентах. В работе с новой «повесткой дня», с содержательным контекстом, с настроениями общественных страт, с телевизионными форматами и их стилистикой, с амбициозностью авторов, с кастингом, с предубеждениями потенциальной публики. Однако мне кажется, что главное в этом проекте — эксперимент с накопленным, но еще не реализованным ощущением давно разрешенной свободы. С ее границами, коридорами, горизонтами. А также новейшими, хотя и не явными, технологиями продвижения современных виртуальных продуктов.

«Школа» зондирует почву надвигающихся или, точнее, вызревающих контент-перемен, не столько предчувствует, сколько осваивает возможные здесь идеологические повороты. Сериал диагностирует и заполняет образовавшиеся в последние годы пустоты в устоявшейся на ТВ «картине мира», колеблет привычную сетку сериальной жвачки и статусных (независимо от результата и претензий) экранизаций. Он задевает проблематику и те реалии нашей жизни, касаться которых совсем недавно было нельзя. Или нам это только казалось?

Кто мог представить, что два раза в сутки на главном пункте раздачи «смыслов жизни», под присмотром бабушек и младшеклассников шестнадцатилетняя героиня будет с любопытством разворачивать, ощупывать презерватив, полученный от мамы в подарок? Это — пощечина российскому общественному вкусу. Смотреть на многочисленные убийства, на расчлененку можно, а на презерватив — ослепнешь. Кто мог вообразить, что на авансцену многомиллионного телефорума будут вынесены в качестве будничных ситуаций взятка учителю, соблазнение молодой учительницы или подростковое сотрудничество с порносайтами? Прилично ли такие будни включать в отечественные сериалы или только — причем будни покруче — в программы «Пусть говорят» или «Максимум»?

В сущности, сериал «Школа» — совсем вегетарианский. Ничего в идеологическом смысле экстраординарного в нем нет, никакой радикальности, протестных настроений. В сравнении с программами-беспредельщиками канала НТВ («Чистосердечное признание», «Особо опасен!» или «Чрезвычайное происшествие»), «жемчужинами» воскресного прайма, сериал «Школа» — просто пионерский утренник. Если не считать неофициальный визуальный и поведенческий контекст или намеренно шокирующие слова главного героя на уроке литературы про «такой член африканских кровей Пушкина».

Дело тут не в качестве «подлинности» или парадокументальной стилистики, которая вроде бы сильнее всего большинство и зацепила — живой звук, ручная камера, непривычные ракурсы, обрезанные крупные планы, неприятные для многих подробности бытовых деталей. Как раз адекватное и довольно мягкое отражение поведенческих схем и морального климата прогрессивными телезрителями было записано в плюсы. Минусы этой «Школы» тоже очевидны и уже зафиксированы: тенденциозность в отборе материала, никто ничему не учит, отсутствие у героев минимальных интеллектуальных запросов, плосковатая драматургия. При всем том эти крестики-нолики мало что объясняют. Лишенный объема, настоящей остроты, но и, что еще важнее, фактурной фальши, этот сериал чуть ли не впервые за двадцать лет исследует формы и границы разрешенной в нынешней сериальной практике правды. Уже за пределами старинных социалистических канонов. «Типа того», говоря языком его персонажей.

«Школа» замахнулась на самое святое — на что даже не пытались посягать реформаторы «лихих 90-х»: на советский протофеодальный тип сознания. На — в метафорическом смысле — сохранившийся в своем брежневском виде ежегодный концерт к Дню милиции в Кремлевском Дворце съездов. На все то, что он в, казалось бы, исчезающей цивилизации продолжает олицетворять. Если наши дети уже не советские, а какие-то другие — раскрепощенные, бесстрашные, то еще неизвестно — свободные ли?

С весны прошлого года Константин Эрнст говорит в интервью о приближающейся постпереходной эпохе жизни поколения, знающего про дефицит, про отсутствие у человека заграничного паспорта лишь понаслышке и не понимающего смысл словосочетания «диктатура пролетариата». В расчете именно на таких зрителей Первый канал запустил талантливые программы — «Прожекторперисхилтон» и «Большая разница», замечательные американские сериалы в летних таймслотах. Эрнст отлично понимал, что к 2007 году прежнее телевидение «кончилось, съедено. Сейчас мы ежемесячно наблюдаем, как по данным медиастатистики рушатся все шаблоны и каноны популярности того или иного телевизионного продукта. То, что раньше было гарантией успеха и высоких цифр, почти перестало работать. Люди этим обожрались, они хотят другого»[1].

Хотя Эрнст как биолог объясняет смену вех цивилизационными сдвигами («мы как биологический вид не рассчитаны ни на эту скорость, ни на этот

[1] GQ, октябрь 2009 года.

объем информации, ни на большинство тех деяний, которые совершаем. Мы как бы присвоили себе чужое право»), как продюсер он фиксирует серьезные социально-психологические перемены. Они, во-первых, связаны с накопленной неудовлетворенностью зрителя привычным ви́дением/отражением жизни на телеэкране («Я это все ненавижу, это неправда, нечестно»). И, как следствие, с пассивностью большинства в переживании чужих представлений. Сами «люди не знают, чего хотят. И закрываются».

«Школа», режиссер Валерия Гай Германика

Во-вторых, школа как социальный институт во все времена и во всех странах — традиционная сфера жестких вопросов обществу, место своего рода официального диссидентства. Поэтому фильмы на эту тему всегда вызывают желание их запретить. Эти вопросы задаются от имени еще не социализированных молодых людей, еще не усталых, еще не безнадежно циничных. Им можно всё, поскольку они «безответственны». В-третьих, что особенно важно в ценностном, в психологическом плане для абсолютно всех аудиторий: судьба детей интересует взрослых куда больше собственной.

В «Школе» впервые осваиваются хотя бы в первом приближении многие болезненные точки повседневного существования именно будущих взрослых, а не детей. Поэтому столь пристально разрабатываются отношения с деловыми партнерами, родителями, сексом, начальством, деньгами, убеждениями или с отсутствием таковых. Социальное неравенство, недоверие, предательство, сотрудничество или обман — всё, как у взрослых. Только намного острее, болезненнее, невыносимее. И, наконец-то, без главной краски отечественного ТВ — криминала. При этом ролевое обучение здесь не хуже, а лучше, чем в «Доме-2». Все-таки в создании естественных коллизий здесь участвуют одаренные драматурги и режиссеры. Они придумывают интереснее и поучительнее, чем кондовые персонажи реалити-шоу канала «ТНТ».

Время для показа «Школы» в программной сетке выбрано было идеально. Шарахнуть публику в первый рабочий день после двухнедельной новогодней развлекухи, переключив «стрелки» от сверхпотертых звезд отечественного шоу-бизнеса на персону странной и неизвестной Валерии Гай Германики.

Но такой продукт надо продать сразу двум российским «народам» — советскому и постсоветскому. Разжечь в зимнее морозное время не тусклый «голубой огонек», а настоящий пожар публичного интереса. И управлять всеми теми, кто сохранил силы подбрасывать поленья в него как справа, так и слева.

Надо признать, что рейтинг, вернее, доля смотревших этот формат все равно оказалась низкой: 13—17 процентов, но это показатель не провала (если учесть грандиозный пиар), а риска, без которого профессия продюсера, особенно телевизионного, мало что значит. Безусловно, надо посмотреть до конца, чтобы оценить, «что же вышло».

Пиар-работа Первого канала по продвижению «Школы», естественно, неотделимая от ее контента (как, впрочем, и контент от пиара), шла одновременно по многим направлениям. Стояла задача: в зрительском восприятии спроектировать сериал как долгоиграющий. При том, что снят он, на первый и поверхностный взгляд, по лекалам продукции, предназначенной для артфестивалей. Стилистику фильма Германики «Все умрут, а я останусь» необходимо было приспособить для телевизионного «мыла для молодых» протяженностью в четыре месяца. Для такого срока традиционные пятидесятиминутные эпизоды были разрезаны надвое, и из тридцати серий получились шестьдесят две.

Телевизионщики, конечно, знали, что тема модернизации современной российской школы на фоне стремительного убывания в России численности детей, да еще и в Год учителя, автоматически становится главной горячей новостью в начале 2010 года. Ей посвящены заседания Госсовета, встречи президента с лидерами партий, министрами, губернаторами, учителями со студентами и школьниками. Именно эта тема каждый день на ТВ — в фокусе общественного внимания. Подобного не было с эпохи приватизации. В такой ситуации дискуссии про сериал легко и правильно вставлять в эфир как еще один — проблемный, так сказать, элемент национальной программы «Наша новая школа». А затем, уже с ресурсом политической актуальности, продвигать в новостные выпуски, на первые полосы газет, в радиопередачи на любые темы, в гламурные издания. Сериал, таким образом, подавался одновременно и как сверхзначимый для общественности, и как «наш ответ» на инициативы руководителей страны.

Не случайно «Школа» впервые в истории отечественного кино и телевидения показывается без финальных титров с именами ее авторов и актеров. Так достигается ощущение пресловутой документальности, фрагмента подлинной жизни, визуализации Живого Журнала, представленного в режиме онлайн. Кроме того, зрителей убеждают, что у «Школы» — один автор, а значит — одна суперзвезда: режиссер Валерия Гай Германика. Ее имя — в самом первом и единственном титре. Она не только автор, она благодаря юному возрасту — главная героиня крупнейшей за многие годы общественной дискуссии. Наверное, не случайно, что информированный Максим Шевченко называл ее в своей программе «лауреатом Каннского фестиваля, имеющим «Золотую пальмовую ветвь», — хотя фильм Германики получил лишь специальное упоминание жюри в конкурсе дебютов. Но такая спецошибка телеведущего очень конструктивна.

Промоутеры Первого канала начали готовить скандальную премьеру загодя, прямо-таки как знаменитые пиарщики датской студии Zentropa, где снимал свои фильмы фон Триер. Две недели каникул шли проморолики, сделанные в иной стилистике, нежели сериал, терпеливо собирая телезрителей к началу События. Уже на второй день показа из громады мусора, которым обычно заполнена внутренняя трансляция думских заседаний, была выхвачена и многократно растиражирована фраза кого-то из коммунистов о недопустимости показа такого сериала и о возможном вызове Эрнста в парламент. Если б этого сюжета в Думе не было, его надо было выдумать. («Какую биографию нашему рыжему делают» — перефразирую известное mot одного поэта про другого.) Через час, как сводки с фронта, все СМИ распространяли и комментировали «утку» о неотвратимом запрете сериала. На третий день перед его показом — «на разогреве» — был представлен настоящий шедевр — новый телепроект «Контекст, или Как стать счастливым». Это был массовый психоаналитический сеанс без кушетки (на ней в этот момент в каж-

«Школа»

дом доме перед экраном лежали телезрители). В четверг полемика была переведена в информационные сюжеты и в главную аналитическую программу Первого — «Судите сами». Наконец, в пятницу первой недели этому проекту был отдан весь вечер: сразу же после сериала шел фильм Германики «Все умрут, а я останусь» с последующим обсуждением в «Закрытом показе», запись которого хранилась почти полтора года и ждала нужного места в нужном для продвижения «Школы» времени.

Во всех акциях участвовали многие ньюсмейкеры Первого — так называемые «лица канала». Если эксперты и зрители, за редким исключением совсем уж допотопных охранителей, в основном одобряют сериал, высказывая при этом разнообразные критические пожелания, то первые люди государства на телеэкране говорили о «Школе» только положительно. «Разрешенный воздух» — необходимое условие открытого показа, таковы и сегодня правила игры. Все мы прекрасно понимаем, что Первый в данном случае занимается мощнейшим продвижением не форматов Андрея Малахова или Алексея Пиманова, а произведением совершенно другой ориентации и класса — в духе фильма Лорана Канте «Между стен» (в нашем прокате «Класс»), который, кстати, в отличие от Европы, в России провалился. Но то была картина про них, про чужих, а «Школа» — про нас, родных.

Новые, то есть хорошо забытые старые, пиартехнологии продвижения социальных и культурных проектов отменяют непременное, казалось бы, для всеобщего успеха одобрение и поддержку. Сегодня лучше как раз добавить в бочку меда побольше дегтя. Публичный скандал, требование запретить показ, действительные попытки это сделать или хотя бы поиронизировать над ним — необходимые пряности для приготовления главного блюда: сохранения общественного внимания к своему продукту любой ценой. Отсюда формулировки — «фильм обнажает язвы Системы», «попал в нерв», «взорвал

наше сознание», «рождает боль», «буря дискуссий разделила российское общество».

Год назад во время похожей работы с проектом «Мой муж — гений» пиарщики Первого канала задолго до эфира отправили диск с фильмом (о том, что Ландау был не только великим физиком, но и сексуально свободным человеком) в Президиум Академии наук. Разгневанные ученики нобелевского лауреата ответили спровоцированным протестом, требовали сатисфакции. Канал разослал филиппики ученых во все газеты. Результат: отличный рейтинг, а впоследствии — две высшие профессиональные премии «Тэфи».

Подобная энергия противостояния различных групп публики (рифма к «энергии заблуждения» художника) обеспечивает сильный массовый интерес к предназначенному для продажи произведению. Тут нужно не допустить победы или поражения одной из противоположных точек зрения. В пользу каждой из них следует выдвинуть максимальное количество убедительных аргументов. А чтобы избежать оценочного доминирования на протяжении длинного периода показа сериала, часто приходится погашать один смысл — другим. В том числе и с помощью специального отбора наиболее выразительных и запоминающихся доказательств.

На одном из многочисленных обсуждений «Школы» высказывались самые разные версии и мотивы возникновения этого замысла. Естественно, говорилось о стремлении Эрнста хотя бы подобраться, если пока не удается ее завербовать, к самой перспективной для размещения рекламы аудитории

«Школа»

«12+». Она не смотрит телевизор, как известно, а сидит в Интернете. Обсуждавшие проект восхищались умением гендиректора канала использовать разные (стилистические, ментальные) механизмы, работающие на совершенно разные аудитории. Речь шла не о «семейном просмотре», но именно о «вертикали»: подростки — взрослые.

Наверное, в финале сериала те герои, которые кого-то раздражали, окажутся «хорошими ребятами», а то, что казалось «перебором» или «фальшью», будет восприниматься в качестве приколов мужающих школьников, в первых сериях еще внутренне не определившихся или зажатых, несмотря на внешнюю браваду.

В обсуждениях «Школы» прозвучала еще одна, по-моему, любопытная гипотеза. Российская реальность в последнее десятилетие как бы поплыла, лишилась каких бы то ни было структурных оснований. Ее больше не держат «в форме» ни страх перед секретными службами, ни крах утопий, ни пофигизм, ни публичный мат. В этой социально-культурной ситуации сериал становится попыткой нащупать нервные окончания именно размытых, не артикулированных умонастроений, точнее, умоограничений общества. И — самое важное — попыткой научиться всем этим управлять.

Мы вступили в фантастическую эпоху производства разнообразных версий реальности — практически неощутимого. Конструирования ее прообразов и эмпирических картин, самих способов прочтения и, конечно же, грубых или блестящих имитаций. Учимся придумывать ви́дение жизни для разных групп «проживателей». Но еще большим искусством, чем подготовка и предложение таких версий, является анализ самого процесса создания разных реальностей, его обсуждение, даже разоблачение. В культурном плане это принципиально новая деятельность: повседневная, предельно практическая и невероятно увлекательная работа. Ее не осуществить без умения разбираться в конструировании жизненных мнимостей.

Продюсеры и промоутеры канала прекрасно осознают реальный рейтинговый ресурс этого проекта — он, конечно, не очень большой. Но они умеют реализовывать, дожимать до предела свои представления о природе и механизмах успеха и, главное, — об эффективности производимого ими продукта.

Конечно, все наши телевизионщики последние пятнадцать лет профессиональной жизни, построенной на продаже рекламы, тотально убеждены в том, что «доля» зрителей любого медийного продукта является самым универсальным и точным, единственно адекватным и практичным критерием его оценки. Деликатно умалчивая о финансовых последствиях этой измерительной процедуры, деятели ТВ всех рангов уверяют: цифра «доли» — это все, что вас может и должно интересовать. Сотни тысяч часов телепрограммирования (и телесмотрения) в последние десятилетия они убеждали коллег, власть и зрителей в справедливости такого подхода к ТВ.

Пришло время, когда сами авторы этой, казалось, непоколебимой доктрины стали испытывать ее на прочность, реинтерпретировать, обходить. Эрнст в уже цитированном интервью в GQ говорит: «Ты все время доставал мед через дырочку, и тебя при этом никогда не било током, и вдруг ударило разок. Больно, но не смертельно, и ты опять тянешься, думаешь, потерплю. А вот нужно, чтобы так долбануло, чтобы пролежал некоторое время и решил: ну его на хрен, этот мед... Культура правительствами не регулируется. То есть правительства думают, что регулируют, но на самом деле культура самодостаточна. И развивается как развивается».

Гендиректор Первого канала чуток к новым идеологическим флюидам и перспективам. Интересно и в профессиональном плане очень полезно следить за его предчувствиями и результатом работы — вне зависимости от этой самой пресловутой «доли», которая, в общем, в нашей стране одна на всех, несмотря на огромную пропасть между разными социальными и культурными стратами.

НАТАЛЬЯ ВОРОЖБИТ

Ни одного отрицательного персонажа

АВТОР СЦЕНАРИЯ ОТВЕЧАЕТ НА ВОПРОСЫ «ИК»

«Школа»

Поймала себя на мысли, что не хочется говорить о «Школе». Оправдываться не хочется, защищаться. Не хочется хвалить. Ругать тоже не хочется. Все это было в избытке за последние две недели — после эфира. В Интернете, в «ящике». С ума сойти, как может объединиться народ вокруг какой-то одной темы. Еще недавно был свиной грипп. За ним Новый год. И сразу же — «Школа».

Нет, я никак не ожидала такого резонанса. Поступил нормальный заказ: написать сериал про подростков. Точнее, для начала не сериал, а десять серий. Особенность была в том, что до меня его уже пробовали писать мои уважаемые коллеги Саша Родионов, Максим Курочкин. Их вариант не подошел. И это уже было нервно. Если такие пацаны не справились, то куда уж мне.

Я особо не задумывалась вначале — для Первого, для Второго... Потому что это всегда вилами по воде писано. Они могут планировать одно, говорить одно, а потом продать Третьему каналу — и забыть. Столько воды утечет, пока напишешь, пока начнется производство, и т.п.

Главная сложность для меня заключалась в том, что заказчик не мог точно сформулировать (или я не могла точно понять), чего же они хотят. «Напиши то, не знаю что». Они хотели чего-то, чего еще не было на отечественном

Наталья Ворожбит родилась в Киеве. В 2000 году закончила Литературный институт им. Горького в Москве, факультет драматургии (мастерская Инны Вишневской). Автор пьес, киносценариев. С 2000 года работала на различных телевизионных проектах. Среди осуществленных постановок «Житие простых» («Молодой театр», Киев), «Девочка со спичками» (театр «Приют комедианта», Санкт-Петербург), «Галка Моталко» (театр «Голосова-20», Тольятти; Национальный Латвийский театр, Рига; «Центр драматургии и режиссуры», Москва; театр им. Ленсовета, Санкт-Петербург), «Что ты хочешь, украинский бог?» (The Royal Court Theatre, Лондон), «Присоединяюсь» (The Tristan Bates Theatre, Лондон), «Демоны» («Центр драматургии и режиссуры», Москва, Национальный Латвийский театр, Рига; Дом актера, Харьков), «Хроника семьи Хоменко» (The Royal Court Theatre, Лондон), «Зернохранилище» (Королевский Шекспировский театр, Стратфорд-на-Эйвоне).

телевидении, смелого, реалистичного. И в то же время просили не забывать, что главная задача телевизионного продукта, чтобы его смотрели как можно больше зрителей (то есть чтобы он продавался). Совместить несовместимое. И все это в стилистике фильма «Все умрут, а я останусь». Мне эта стилистика близка, интересна. Я давно участвую в «новодрамовских» проектах. Но как это адаптировать для «ящика»?

А теперь попробую ответить на некоторые из ваших вопросов.

— Как вы думаете, почему гламурный и официозный Первый канал обратился к такому драматургу, как вы, — с вашим «доковским» реализмом, жесткостью объективного взгляда на мир и нелицеприятной оценкой «наших достижений»?

Почему Первый решился на эту авантюру? Я думаю, тут совпало сразу много чего. Желание отвоевать молодежную аудиторию у ТНТ, СТС, Интернета, мода на «Новую драму», авторы которой получают призы на «Кинотавре», и т.п. И еще — провокация: в Год учителя — как заставить общество заговорить про школу? Я не верю в случайность, оплошность или чистоту помыслов руководства канала. Они расчетливые авантюристы. Они многое предвидели, в отличие от меня.

Первые десять серий были написаны наугад. Я ни с кем ничего не утверждала. И я угадала. Сценарий понравился продюсерам, начали запускаться. Когда было написано около двадцати серий, подключились режиссеры. Они не были в восторге от сценария, но, надо сказать, мне не пришлось почти ничего менять: видимо, меня отбили продюсеры. Но возник некий кризис. Мне снова нужно было искать золотую середину между тем, что хотят продюсеры, и тем, что хотят режиссеры. Я думаю, это начало получаться где-то после тридцатой серии. Я ловила реальный кайф от истории. Писала просто как сочинение, не зная, что будет в следующей серии. Мне помогали сценаристы, особенно Слава Дурненков, Ваня Угаров.

Вообще, для меня уникально в этом проекте было то, что от меня не требовали синопсисов, поэпизодников, развития дальнейших линий. Я просто присылала готовые диалоги. Степень свободы и доверия была большая. Моя работа закончилась на пятьдесят пятой серии, а планируется сделать шестьдесят две. Мы не сошлись с режиссерами в решении финала, и «Школу» сейчас дописывают без меня.

— Как вписывается ваш проект в общую телекартинку?

Да, на самом деле, вписывается. Сейчас телекартинка перестала быть такой однообразной. Если имеет право на существование «Обручальное кольцо», то почему нет места «Школе»? Есть миллионы зрителей, которые ни за что не станут смотреть все эти «Кольца» с «Кармелитами», они имеют право на свой продукт, сколько можно их ущемлять?

— Насколько вообще возможна «полная (вся) правда» на ТВ и шире — в искусстве? Где граница условного и объективно (безусловно) существующего? Дистанция между автором и реальностью — возможно ли полное растворение в материале, соединение (отождествление) с персонажами и погружение в ситуации? Нужна ли авторская оценка происходящего?

Полная правда на ТВ, мне кажется, невозможна. Даже если вшить той же Валерии Гай Германике камеру в глаз и пустить ее в реальную школу снимать реальных людей, все равно при Германике дети будут вести себя иначе, чем без нее.

На ТВ нужны рейтинги. Ну, может, придумают реалити-шоу, где участники не будут знать о своем участии, и это будет, наверное, правда. Но я надеюсь, что это невозможно, потому что это не даст высоких рейтингов. Жизнь — она хоть и интереснее вымысла, но сюжет в ней не так стремительно развивается, как в искусственном продукте.

И тут я могу точно сказать, что «Школа», безусловно, имитация реальности, но самая удачная имитация из всех, что были сделаны у нас раньше про школу. Раньше, в общем, и попыток не было ее сделать.

— Как вы узнаёте то, о чем пишете? В сегодняшней школе хоть раз были?

Вспоминаю, наблюдаю. Но специально никуда не ходила. Сроки написания сценария всегда жесткие, времени не хватает даже на писание, не то что на хождение по школам. Мне достались от предыдущих авторов диктофонные записи, у них было больше времени на подготовку, они ходили, общались с подростками. Я все это читала. Но, вообще, я многое помню (хотя многое и забыла). К счастью для этого проекта, но не для меня — свой подростковый период я пережила «полноценно». Со всеми его ужасами. Нет более трудного периода в жизни человека, я в этом уверена. Просто кто-то по жизни бодр и весел или спокоен и отморожен, он и этот период легче переносит, чем другие. Но в целом — это время первых испытаний, самой искренней реакции на окружающий мир, это состояние шока. И в то же время чувство безнаказанности и возможности все исправить *пото́м*. Существует такое огромное необъятное *потом*, что *сейчас* можно всё. Без рефлексии. И взрослые в большинстве своем беспомощны, они-то как раз все время рефлексируют, они знают о возмездии, они все моралисты.

Вот и историю хотелось делать без рефлексии, без нравственной оценки, как можно ближе к тому состоянию, в котором находятся подростки. Их несет, заносит. Они в состоянии аффекта. Поток информации, гормональный всплеск, непонимание, требования взрослых, вопросы: «куда поступать?», «как избежать наказания?», «как это — трахаться?», «почему они разводятся?», как это все вместить в себя, маленького? Подростки, конечно, все разные, но они все мучаются и мучают других.

Хотя я, вообще-то, отказываюсь считать себя экспертом по проблемам подростков. Я просто, как писатель, пыталась вытащить из себя своего личного подростка, свой взгляд (подростка) на мир, на школу. И это мне далось не без насилия, потому что мне уже интереснее проблемы взрослого человека.

— Есть ли гротеск, преувеличение, концентрат в подходе к материалу? Типизация героев и ситуаций? Или вам дороже частное, локальное (а оно потом все равно выруливает на обобщение)?

Когда пишешь, то кажется, что дороже частное и локальное. А когда смотришь потом, читаешь — видишь и гротеск, и преувеличение. Вообще, смотрю сейчас серии и вижу свои ошибки в сценарии. Сейчас бы многое сделала по-другому. Но не слаще, это точно. Сказок для ТВ я в своей жизни написала достаточно.

— Школа взята и как модель общества, системы (отношения, расстановка сил, атмосфера как внутри учительской, так и между учителями и учениками)?

В чем вы видите (если видите) разницу между своим классом и теми сегодняшними подростками, о которых «Школа»? А учителя теперь — другие?

Многие взрослые люди, которые смотрят сериал, говорят, что узнают себя, свою школу до физического какого-то ощущения. Интересно, что ровесники персонажей тоже узнают себя, они просто кричат в Инете: «У нас то же самое. Не знаю. Педагогический состав не сильно изменился с тех пор, как я училась. Я училась в шести школах. В тех из них, о которых я сегодня что-то знаю, практически не поменялся педсостав. А значит, и не поменялась внутренняя политика. Я вот даже не представляю, какая каша должна быть в голове у учителей, которые лет по сорок преподают в школах. Время так стремительно меняется. А они-то не могут так, вместе со временем. С этим надо что-то делать немедленно. Пропасть между педагогами и учениками огромная.

Дети сегодня другие во многом — это правда. У них интересы несколько отличаются от тех, что были у моих сверстников. Они больше знают, больше владеют информацией. В чем-то они инфантильнее нас, детей 90-х. Среди них больше ребят амбициозных. Но и больше растерянных. Мы же, с одной стороны, потерянное поколение (я школу закончила в 92-м), а с другой — мы были закаленнее. Мы не избалованные, жизнеустойчивые.

Мы потому, наверное, и не сошлись с режиссерами по поводу финала истории. Они моложе меня. Они другие. Вроде восемь-десять лет не такая большая разница, но я ее ощутила. Совершенно по-разному мы видим выход из ситуации.

— Что вы думаете о реакции на сериал — официальной и зрительской (Интернет)?

Сначала испугалась, потом успокоилась. Хорошая реакция, в самом деле. Диаметрально противоположные мнения. А это лучше всего, на мой взгляд. Что меня искренне изумляет в отзывах, так это то, что в героях не видят хорошего. А ведь они предельно человечны. В них есть всё. Зритель, видимо, привык к однозначным персонажам. И учителя там вовсе неплохие. Они растерянные, они ко многому не готовы. И все они «очень люди». Чаще всего с несчастной судьбой. Потому что они выбрали такую трудную, низкооплачиваемую, неблагодарную работу. Я вообще не могу назвать ни одного отрицательного персонажа в этой истории.

«Школа»

АНАСТАСИЯ ДЕМЕНТЬЕВА, ЕЛЕНА ПАИСОВА

Хомячки протестуют, и это хорошо

«Школа»

Запустив в эфир с 11 января 2010 года «Школу» Валерии Гай Германики, Первый канал вышиб сон из разомлевших и ожиревших на отечественном сериальном корме зрителей. Телепроект вызвал громкие споры и вполне ожидаемо разбил аудиторию на несколько лагерей. Горячая дискуссия в Интернете и СМИ, однако, вряд ли может разрешить вскрытые сериалом проблемы.

Ясно одно: обществу бросили вызов, у него появилась потребность высказаться. Не только поделиться своим отношением к этому телеявлению дома с семьей, друзьями, соседями или на работе, с коллегами. «Школа» в данном случае выступила в роли катализатора обсуждения назревших проблем. Возник резонанс, а значит, и необходимость говорить со многими, вынести тему на «общественный суд». Телевидение, радио и пресса не обошли сериал вниманием, но самые жаркие споры разразились в блогосфере. Обсуждение фильма Валерии Гай Германики на несколько дней твердо закрепилось в тройке самых популярных тем в блогах.

Круг вопросов, вызванных «Школой», довольно широк. Это не только сам сериал и его качество (многие его вообще не видели, но все же активно рассуждают), но и проблемы школы, образования и ситуации в стране в целом. Условно можно выделить несколько тем, определяющих характер полемики.

- Показ сериала на Первом канале.
- Запрещение показа подобного сериала.
- Правдивость показанного в сериале (таковы ли нынешние школьники, учителя?).
- Проблемы современной школы.
- Художественная ценность фильма скандального режиссера.
- Обсуждение скандала.

Наиболее активные участники дискуссии, посвященной сериалу о школьниках, — «взрослые». Именно они ответственны за все, что происходит в учебных заведениях. Критиковать школу всегда было определенным табу, здесь же она выставлена на всеобщее обозрение, причем не самой приятной

стороной. Разобьем всех выступающих на эту тему людей на две большие группы: «взрослые» и «школьники». Рассмотрим категорию «взрослых» более подробно и приведем различные примеры их высказываний.

Главными критериями оценки у «взрослых» стали привычные и полярные «хорошо—плохо», «нравственно—безнравственно», «полезно—вредно». Нельзя не признать, что натуралистичность и документальная манера съемок практически не оставляла места для более неоднозначных трактовок.

В первую очередь, зрителей поразило и возмутило то, что сериал идет в прайм-тайм на главном телеканале страны. Подобный ход многие восприняли как официальное заявление государства. Но трактуют его неоднозначно. Обобщая, все мнения можно разделить на четыре группы: а) демонстрация пьющих и курящих детей пропагандирует подобное поведение среди учеников, делая его нормальным, легитимным соответствующим «духу времени»; б) происходит развращение молодого поколения, его зомбирование, поскольку правительству так легче его подчинить, а оно само вроде бы не против; в) сериал — это попытка привлечь внимание к проблемам школы, пусть и не самыми разумными способами; г) все это происки Первого канала, которому, как воздух, нужны высокие рейтинги.

При этом главный федеральный канал страны на первой же неделе показа «Школы» выпустил в эфир программу «Судите сами», в которой общественные деятели, представители партий, педагоги и аудитория обсуждали сериал как острое социальное явление. Отсутствие конструктивной дискуссии и сам формат дискуссии, больше напоминавшей уличную перебранку, уже доказали актуальность сериала.

Среди «взрослых» самыми яркими выступающими являются родители, учителя, чиновники, медийные лица.

Родители

На форуме Первого канала родители резко критикуют «Школу» за пропаганду «аморального поведения»[1].

Абсолютно чернушный сериал, смысл и назначение которого просто непонятны. Если мы хотим, чтобы наши дети выглядели так, то давайте показывать его и дальше. У меня двое детей окончили школу, я все время и сейчас общаюсь с их одноклассниками, — ну нет таких недоумков. Вообще-то, это совсем не уровень Первого канала, даже в смысле эпатажа! Его не надо запрещать. Его не надо показывать. Какая-то абсолютно провинциальная чушь.

Полнейшее свинство! Возведение пороков на пьедестал! Исчезают идеалы, а взамен приходит мерзость вроде «Школы». Кому-то хочется подложить мину под наши нравственные ценности, им это удалось. Как теперь отпускать ребенка в школу?

Некоторые родители, однако, настроены более либерально и готовы рассматривать сериал как призыв к действию.

Не надо бояться отпускать детей в школу. Да там всегда были проблемы, но проблемы есть в любом обществе и в любом коллективе, а равнять все и всех под одну гребенку нельзя. В школах много и талантливых учеников и талантливых, что говорится — от Бога — учителей, благодаря которым наши дети учатся и добиваются каких-то высот в жизни. Есть, конечно, и свиньи педагоги, никуда от них пока не денешься. Таких надо гнать поганой метлой, но в первую очередь навести порядок в министерствах образования и среди директоров.
Этот сериал родителям нужно смотреть, чтобы не было иллюзий в отношении своих детей. Это с вами, родители, ваши драгоценные детишки общаются «по-книжному», а в школе все совсем по-другому.

[1] В приведенных цитатах сохранены авторская орфография и пунктуация.

Вот сейчас, положа руку на сердце, все кто окончил школу в последние 10—12 лет, поклянитесь, что с вами такого никогда не было. Было, при чем в каждой школе. И сейчас вы, оставившие эти возмущенные комментарии, идете по улице с бутылочкой пива и сигареткой в зубах, бурно, с суровым матерком обсуждаете проклятый Первый, который разлагает ваших детей! Страна абсурда!

Учителя

Учителя, в большинстве своем, против сериала. Они полагают, что в нем нет ни одного положительного героя-педагога и что режиссер таким образом выставляет российскую школу исключительно как институт порока. В частности, член Общественной палаты РФ, директор одной из лучших столичных школ — Центра образования № 548 Ефим Рачевский заявил, что показ «Школы» явился худшим подарком педагогам к Году учителя. Он считает, что сериал не отражает реальную жизнь в школах: «В фильме показали учителей, которые все недоумки, начисто лишенные чувства юмора, не владеющие русским языком, плохо одевающиеся. Когда они смеются, на их лицах появляются явные признаки вырожденческого идиотизма. Такое ощущение, что учителя размножаются вегетативно, потому что когда учитель истории увидел у себя на столе фотографию обнаженной девушки, его тут же настиг инфаркт», — говорит Рачевский.

У меня сложилось впечатление, что школу просто добивают, что этот фильм — социальный заказ.

Наш богоспасаемый народ впадает в истерику, как только видит хоть чуть-чуть реальность, даже в малой дозе. Кругом Аватар.

Если автор действительно ТАК понимает «правду о школе», то её просто жалко. Если руководство первого ТАК понимает правду о школе — они преступники». [...] «Дебилы получат поддержку, да не где-нибудь а на первом канале, на всю страну.

Знал бы великий Пушкин, погибший, защищая свою честь, как испоганят его имя на всю страну спустя 173 года люди, получившие филологическое образование!.. Как низко мы пали...

Мне любопытно только одно — она сволочь или дурочка: работает на заказ или не догадывается, что ее используют?

Школа всегда была и остается РАССАДНИКОМ НАСИЛИЯ начиная с того момента когда учитель приходит с готовой темой и ЗАКОЛАЧИВАЕТ ее в голову. Школа всегда была ЛЖИВОЙ и считала НЕПЕДАГОГИЧНЫМ говорить правду детям. Кроме того, школа всегда была ИДЕОЛОГИЧЕСКОЙ кухней государства.

Чиновники, врачи, общественные деятели

Надо признать, что российские чиновники довольно оперативно отреагировали на ситуацию, потребовав запретить показ сериала. Руководитель департамента образования Москвы Ольга Ларионова отметила, что в Год учителя, которым объявлен 2010 год, требуется более массированная поддержка учителей, в том числе и в СМИ.

Но некоторые не считают, что решением этой проблемы должно заниматься правительство, и четко разграничивают сферу массмедиа и политики.

Председатель Комиссии Мосгордумы по образованию и молодежной политике Виктор Кругляков говорил в одном из интервью: «Чем больше поднимается шумиха вокруг этого сериала, тем большая реклама ему создается... — Я слышал, что в Госдуме активно обсуждается этот сериал, но я считаю, что этот вопрос в политику выносить нельзя — это дело руководства государственного телевидения».

Председатель Совета РДОО «Содружество» Алексей Кранин, в свою очередь, считает, что авторы сериала «обманывают» россиян, поскольку явления, отраженные в нем, не являются типичными для каждой школы.

Министр образования и науки Андрей Фурсенко сообщил газете «Известия» свое мнение: «...сериал «Школа» — это не вся правда о школе. Я бы сказал, это полуправда. [...] но то, что тема школы привлекла внимание общественности, само по себе неплохо».

«Школа»

Не остались в стороне от обсуждения и врачи, которые считают, что демонстрация негативного поведения на экране может радикально повлиять на поведение подростков, дав им пример для подражания.

«Демонстрация материалов такого рода недопустима, — считает главный детский психиатр Минздравсоцразвития, заместитель директора ГНЦ социальной и судебной психиатрии имени Сербского Евгений Макушкин. — Различные визуальные ряды, в том числе примеры отрицательных героев, для незрелой подростковой психики оказываются более значимы, чем примеры положительных и зрелых людей». При этом сам врач сериал не видел, но полагает, что он должен быть подвергнут анализу и соответствующим экспертизам.

Уполномоченный при президенте РФ по правам ребенка адвокат Павел Астахов так прокомментировал показ сериала: «Не надо замазывать эту проблему, лакировать ее, а лучше честно поговорить о ней. Я считаю, что большая заслуга Первого канала состоит в том, что он, показав этот сериал, просто породил саму дискуссию. У нас открытое общество, открытое для дискуссии, для обсуждения любой проблемы».

После первой недели показа с блогерам казалось странным, что среди хаоса мнений не слышно критики со стороны РПЦ.

Жду, когда подключится патриарх. Оооочень жду. А то что-то главный по нравственности у нас теперь в стране отмалчивается чего-то. Не хорошо(((Как религию в школу и паству окучивать, так первый. А тут,бац, вторая смена!

Предполагалось, что реакция представителей церкви будет резко негативной. Ожидания были оправданы. «То, что показывают в «Школе», глубоко отвратительно и вредно для душ молодых людей», — заявил 20 января 2010 года протоиерей Димитрий Смирнов корреспонденту «Интерфакс-Религия».

Было бы странно ожидать, что «взрослые» в лице чиновников, врачей, педагогов и представителей общественности станут поощрять показ неприкрытой и нелицеприятной действительности на главном федеральном канале

страны. Однако нашлись и те, кто встал на защиту сериала, увидел в нем художественные достоинства или зеркало, в которое неприятно, больно, но крайне необходимо периодически смотреть.

Медийные лица

Интересно, что режиссеры, киноведы, писатели и прочие представители артсреды не принимают активного участия в обсуждении «Школы». С их рассуждениями о сериале можно познакомиться в личных и единичных спорах, например, в блоге В.Кичина или в их комментариях СМИ.

В киноблоге журнала «Афиша» кинокритик Роман Волобуев высказался так: «...Главный прорыв тут не в том, что Германика с Родионовым, не сильно напрягаясь, закатали в бетон всю эту убогую сериальную братию — всех этих ранеток, универы и прочее, если не по цифрам, то психологически. Это приятно, но слабо верится, чтоб из-за этого всерьез поменялся телевизионный ландшафт — даже если все сейчас ломанутся повторять, им как обычно талантливых людей не хватит. Куда важней сам факт их выхода на широкую, агрессивную, заранее никем не подготовленную публику».

Сергей Стиллавин, популярный теле- и радиоведущий, который, казалось бы, полностью «в строю» телеэфира и сам отчасти является «телепродуктом», пишет: «Первый канал продолжил дело прикрытого по суду реалити-шоу «Дом-2»: и манера, и фразеология, и народного вида и воспитания герои — все это тупо украдено у «Дома». Оттого и ненависть к продукту со стороны общественности — она видит клон! Зачем Первому каналу этот скандал? Для рейтингов? [...] Взвесив все обстоятельства, на Первом решили идти на штурм молодой аудитории — сделать конфетку для юного быдла, выманить пипал из компьютеров. Достойно ли это центрального телевидения? Воспитатель превратился в дешевого заигрывающего клоуна?»

Высказалась по поводу «Школы» и Светлана Сорокина: «Ничего такого, чего те же подростки не видят в своей среде, фильм не демонстрирует. Правда, я не поняла, на какую аудиторию сериал рассчитан? [...] «Школе» явно не хватает чего-то важного, что отличает художественное произведение от снимка фотоаппаратом-мыльницей».

Другие зрители предпочитают высказываться не как представители конкретных групп, а как сторонние наблюдатели, они делятся своими взглядами, выискивают в сериале плохое и хорошее, пытаются анализировать его художественные достоинства и недостатки.

Новый сериал «Школа» на Первом канале — медийное преступление! Преступление, совершаемое каждый день и в прайм-тайм, как говорят телевизионщики, то есть в самое удобное и рейтинговое время. Смотрите, дети, и учитесь! Жестокости, мордобою, хамству, сексуальной распущенности и, конечно же, языковой пошлости и безграмотности.

...Сериал — это как в медицине рвотное средство, дают, чтобы очистить внутренности организма от проклятой отравы.

Если вспомнить, что в школе отмечался именно семидесятилетний юбилей учителя Носова, преподающего как раз историю, то можно углядеть в этом намек на эпоху, когда праздновалось 70-летие Советской власти — то есть на ноябрь 1987 года. [...] Так вот — приход в школу нового ученика Епифанова, ставшего своего рода возмутителем спокойствия, вполне можно сопоставить с явлением Ельцина во власть и его острокритической внутрипартийной деятельностью.

Первое, что бросается в глаза, начиная с заставки — это совершенно невыносимая работа оператора. Я, конечно, все понимаю — «псевдодокументальный

стиль», подражание то ли любительской камере, то ли вообще съемке на мобильный дрожащими руками — но смотреть это очень тяжело.

Школьники

Среди бывших и нынешних школьников также нет единодушия в отношении к сериалу «Школа». Их основное пространство высказывания — Интернет.

Некоторые в своих блогах ругают его:

К чему призывает этот фильм? Показать, что у нас в школах одни дегенераты, вранье, я закончила школу 2,5 года назад, да, никто никогда не был ангелом, но чтоб такое. Это ужас и позор. ХОЧУ ЦЕНЗУРУ.

Очень много всего преувеличено и из-за этого смотреть становиться противно! Я сама учусь в 9 классе и конечно какие то моменты правдивы и в школе действительно происходят но их гораздо меньше чем показывают в этом сериале! В классах полно нормальных детей а в фильме каких то дебилов понабрали...зачем так снимают? Зачем выставляют подростков такими уродами?

Закончила школу в 2007 году. Мы такими не были, хотя учились всего три года назад! И как это можно показывать днем по ПЕРВОМУ каналу? Что же будет дальше с детьми которые приходят в это время из МЛАДШИХ классов и видят такой сериал???

Многие школьники сериал признали «своим», увидели в нем привычную для себя картину учебных будней.

А что правду про школу показали и сразу о ужас так держать и дальше показывать может кто то задумается отом что творится в школе.

Отмените ЕГЭ, чтобы школа не была такой страшной.

Нормальный сериал!!! В 21-ом веке и не такова увидешь. У нас школа тоже наподобие этого дурдом.

Да ну зря вы так о сериале!!!!!очень классный!!!!!!а прям вы думаете о своих детях как будто она такие ангелочки!!!!!на самом деле это не так!!!!!!грамотный фильм...

А может быть сериал наша действительность, поэтому и не нравится нашим чиновникам от образования.

В целом, бум социальной рекламы, начавшийся с многочисленных плакатов из серии «Живи без» (наркотиков/алкоголя/сигарет/случайного секса), «Уважай старших» и «Будь оптимистом», продолжается, обретая все более изощренные формы. Очевидно, «Школа» позиционировалась как демонстративно аморальный ответ «Барвихе», «Школе № 1» и прочим подростковым сериалам, задумывалась как проект-откровение, показывающий современную школу правдиво, без прикрас и гламурного налета. В результате сериал породил океан разнообразной критики со стороны тех, кого он должен был заставить задуматься. Возникло соревнование — у кого громче голос. В целом же, исход всех споров читается между строк. Это громкое, бурное, многословное безразличие. Никто не удивится, если «Школу»запретят к показу. Но скорее всего она останется в эфире, принесет Первому бешеные рейтинги, а негодующие, пожав плечами, останутся при своем.

ЮРИЙ БОГОМОЛОВ

Полюбите их черненькими

«Школа»

Наконец-то наша общественность возбудилась по поводу чего-то не только существенного, но и сущностного. По поводу школы без кавычек. Хотя удар гневной критики приняла на себя та «Школа», которая в кавычках. То есть одноименный сериал Валерии Гай Германики, что идет на Первом канале.

Уже раздалось с начальственных небес: «А подать сюда Ляпкина-Тяпкина!» В смысле: Константина Эрнста, руководителя Первого канала. Уже на парламентском Олимпе приготовились допросить со всей строгостью министра связи и информации. Уже директор той школы, в стенах которой идут съемки сериала, объявила, что ее ученики просят прекратить их. (Теперь, надо думать, будет освоена новая мотивировка решительных организационных мер: «Идя навстречу пожеланиям учащихся... запретить, не пущать, наказать и т.д.».)

Уже в Интернете можно прочесть риторические вопросы, смысл которых: «А нельзя ли расстрелять Валерию Гай Германику?»

Одни убеждены, что ее кино — клевета. Другие готовы согласиться, что — правда, но не для широкого круга. Есть и те, кто находит картину школьных нравов, нарисованную в сериале, сглаженной в сравнении с реальностью.

Более всего задетыми чувствуют себя учителя, поскольку, по их мнению, коллеги на экране выглядят «полуобученными обезьянами».

Как выглядят ученики, не нравится папам и мамам; их чада — «какие-то сексуально озабоченные юные самцы и самки».

Есть претензии и эстетического порядка: мало в картине искусства.

Мне-то как раз кажется, что искусства в этом сериале ровно столько, чтобы зритель мог проникнуться драматизмом ситуации — и не только в школьной среде. Просто для многих, в том числе и для эстетически продвинутых зрителей, язык этого художественного высказывания непривычен. Не потому, что так уж он в новинку в принципе. Он непривычен в формате

так называемого «сериального продукта». Непривычна подвижная камера. Словно снимается кино с мобильника. Не в правилах формата — сверхкрупность планов, обостряющая субъективность взгляда на происходящее, скороговорка диалогов, калейдоскопичность и компактность сюжетных мотивов. Да и сам формат серии — 26 минут — раздражает публику, привыкшую к часовым и даже к двухчасовым отрезкам времени.

Непривычен и уровень достоверности, взятой в рамку кадра реальности, которая, впрочем, не просто механически перенесена на экран, но выразительно, образно обработана и подана. При том, что вмешательство режиссера, оператора, художника в «картинку» представляется минимальным. Оттого возникает иллюзия импровизационности течения подглядываемой жизни.

Исподволь подробности среды становятся ее образами и даже назойливыми символами. Вот эта железная решетка в вестибюле школьного здания. Добродушный охранник, решающий кроссворды, когда школьники рассасываются по классам. Пожилой учитель истории — отсылка к учителю истории из «Доживем до понедельника». Чтобы подчеркнуть преемственность коллизии, режиссер снимает актера, похожего на состарившегося Вячеслава Тихонова.

Из хаоса школьного быта выглядывает довольно строгая система устоявшихся отношений, порядков, правил, интересов. Вброшенный в обитель девятого «А» новичок (еще одна отсылка, но уже к «Курьеру») нарушает равновесие этого инерционно живущего от каникул до каникул мирка. Новичок — как бы испытание «мирка» на его прочность и непроницаемость.

Дети тоскуют, томятся, но кое-как, без особого напряжения тянутся к знаниям. Учителя бодрятся и тянут лямку долга.

Чем все это кончится, пока трудно сказать. Может быть, организм типового учебного заведения будет до конца вывернут наизнанку...

Может, просто его полихорадит, и он отторгнет бунтаря или приведет его к общему знаменателю, и все вернется на круги своя... И четвертая четверть учебного 2010 года пройдет, как по маслу.

Впрочем, уже первое знакомство с изнаночной стороной среднестатистической школы шокирует: отвязность учеников, беспомощность учителей, раскуривание наркотиков, гормональные проблемы юных отроков и отроковиц. И т.д.

Упования на то, что этот или другой школьный сериал, но уже с образцово-показательными мальчиками и девочками, с учителями-макаренками, с педагогами-песталоццами, изменит ситуацию в школе, — пустые.

Споры о том, насколько телекартинка соответствует реальности, — в пользу бедных.

А уж эти отчаянные вопли по поводу того, в какое время надо показывать кино, а в какое — не надо, и вовсе ни к чему. Не до жиру, не до подробных выкладок социологов, когда старые общественные связи истлели до основания, а новые не завязались, не стали плотью социума.

...Нам говорят заслуженные учителя, что наша средняя школа уже другая, что в ней уже другие дети, которые по-другому относятся к учебе, к жизни, к отцам, матерям, бабушкам и дедушкам. Если так, отлично!

Но почему все так разволновались? Ведь жизнь — первична, а сериал — вторичен.

Сериал Германики — художествен. Вот в чем объяснение всероссийского скандала. Раз это искусство, значит, школа в данном случае — метафора.

В искусстве всякий предмет, оказывающийся в фокусе внимания художника, не остается конечной целью изображения. Искусство всегда еще о чем-то ином.

Школа — это такой общественный институт, в котором видно с наибольшей, с максимальной отчетливостью все, что есть неправедного, болезненного в этом лучшем из миров. Это свойство, характерное для всех стран, при всех режимах и во все века. Вспомним ли мы нашего Помяловского с его «Очер-

ками бурсы», не нашего Диккенса с его живописаниями образовательно-воспитательных учреждений... Или фильм Трюффо «400 ударов»...

Наконец, как не обратиться к памятным советским фильмам, начиная с «Первоклассницы», «А если это любовь?», «Друг мой, Колька!», «Доживем до понедельника», кончая картинами Динары Асановой «Не болит голова у дятла», «Ключ без права передачи». А еще был положенный на полку «Дневник директора школы», была картина «Чужие письма», был телефильм «Большая перемена». Под занавес советской власти с трудом пробилось на экран «Чучело» Ролана Быкова.

Это все фильмы про школу и вместе с тем — о чем-то ином. О том, что варилось в головах людей и творилось в обществе.

По одним этим лентам можно изучать историю общественных умонастроений нашей страны на протяжении более полувека. Все социальные, идеологические, гуманитарные и общечеловеческие кризисы взрослого мира в них отразились.

И как мог не отразиться в новейшем кино слом не только индивидуального, но и массового сознания?! Вот мы и увидели себя в зеркале «Школы», где учителя, родители и школьники живут по законам если не казармы, то зоны, где к тому же лицемерие, цинизм, формализм стали нормой.

Говорят, что сериал Германики — кривое зеркало. Возможно. Но позволю себе заметить, что кривое зеркало не только искажает прекрасные черты прекрасных явлений, оно выпячивает дефекты, изъяны того, что не очень прекрасно, и особенно того, что очень безобразно.

Именно это и сделала «Школа» — как по отношению к самой школе, так и по отношению к сегодняшнему общественному укладу.

Впрочем, она еще не так уж и много сделала. Она только заикнулась, а какое волнение случилось, какие волны негодования поднялись...

Уже хорошо. Стало быть, первые уроки мастер-класса вчерашней школьницы Валерии Гай Германики не прошли даром.

Поживем, поучимся...

Об эффективности первых уроков можно судить по активности обсуждений.

Расстарался Первый: вначале сериал судили гости программы Максима Шевченко. На следующий день в «Закрытом показе» уже «судили» самого режиссера Валерию Гай Германику, правда, за другое превышение уровня достоверности на нашем ТВ — за фильм «Все умрут, а я останусь».

Спор «правдиво — не правдиво» решился подавляющим большинством голосов зрителей в пользу сериала. «Морально — аморально» — повис в воздухе. Неясным оказался вопрос: искусство или не искусство? Ну и вечная дилемма: вредна или полезна беспощадная правда? И здесь, пожалуй, ответ неоднозначен.

...В выпуске ток-шоу «Судите сами», посвященном сериалу, почти все участники оказались учителями в прошлом. Некоторые — заслуженными. Теперь у них другие занятия, но они по-прежнему не прочь поучительствовать уже в широком смысле.

Коммунисты разрывались между желанием немедленно репрессировать сериал и чувством глубокого удовлетворения тем, что во всей неприглядности продемонстрированы «успехи» деятельности демократов. Вот, мол, плоды вашего просвещения.

«Запретить», «наказать», «гнать» и «не пущать» — это родовые рефлексы тех, кто верен принципам командно-административной как педагогики, так и эстетики.

А «удовлетворение» — чистая политика. Такой бы сериал по Первому на всю страну, да в период предвыборной кампании — какой был бы подарок коммунистам.

Надо отдать должное Максиму Шевченко, что в его шоу почти все во-

Программа «Судите сами». Первый канал

просы были поставлены по существу. Жаль только, что участникам не удалось их обсудить по существу. И спокойно.

И на сей раз дискуссия в студии за овальным барьером напоминала базарную склоку: все говорили одновременно и потому, чтобы быть услышанными, невольно возвышали голос и переходили и на личности, и на крик, прибегая к крепким выражениям.

Прозвучал смачный вердикт: «Нам показали кучу дерьма!»

За всеобщим гамом я услышал резонное соображение Дмитрия Быкова: «Школа» — диагноз не только школы как общественного института, но и самого общества. Ему отвечали, что показанное — преувеличение и что оно может стать дурным примером для примерно-образцовых учащихся.

Действительно, как быть? Не показывать дурное?

У коммунистов есть рецепт. Его озвучила член КПРФ и депутат Госдумы госпожа Плетнева: «Плохое показать, но коллектив понимает и исправляет это плохое».

Тогда так: старшеклассница забеременела, предположим, от молодого учителя. Это плохое. Коллектив школы это понимает, собирается с силами и исправляет беременность. Интересно — как?

Есть другая претензия к тому, что сделали авторы сериала: зачем они ту «кучу», о которой говорилось выше, сняли и теперь показывают на всю страну. Ее огласил интеллигентный практикующий учитель Сергей Волков. «Куча», с его точки зрения, не отрефлексирована авторами, то есть не осмыслена. И потому не представляет художественной ценности.

Представляет, возразил учителю продюсер Анатолий Максимов, поучаствовавший в свое время в работе над продолжением «Иронии судьбы» и «Адмиралом». Но его не устраивает другое: «Когда коллега сказал о куче дерьма на дороге, бесполезно показывать ее детям, которые не могут это убрать. Это не нужно. Они сами, к сожалению, этого сделать не могут».

Хорошо, думаю я, если «убрать» не могут, так вляпаться в нее, по крайней мере, остерегутся. Уже польза, которая, впрочем, ставится под сомнение тем же Максимовым: «...Правильно ли, что мы так доверяем людям, находящимся в стадии формирования, для того чтобы сказать: «Да, они взрослые уже все, они все сами разберутся».

«Школа»

Вот это один из самых серьезных резонов против того, чтобы картина показывалась в «детское время» — в 18.30.

Уже первые четыре серии дали понять, что «подсудимые» на телеэкране тинейджеры-девятиклассники — не совсем дети, что они взрослые по своему уровню физиологического развития, по своей осведомленности о законах и нравах взрослого мира. Так, может, и за рамками телеэкрана их сверстники не такие уж дети?

Об этом и сказал другой участник дискуссии Леонид Поляков: «Мы предполагаем грань между детством и взрослостью всем ясной и понятной. Это давно не так. И фильм это показывает. Эти девочки, эти ребята-девятиклассники взрослее многих взрослых, потому что воспринимают все происходящее абсолютно серьезно — как выбор между «да» и «нет», «быть» или «не быть». Гамлетовские они. Наша проблема — мы не понимаем, какие они взрослые».

Именно. И вот почему в обществе нарастает напряжение в отношениях между поколениями. И это происходит не в отдельно взятой стране России. Это мировой тренд. Извечный конфликт отцов и детей в наше время приобрел особую остроту. Дети рано взрослеют. Взрослые стремительно дряхлеют. И не телом, а мозгами. То там, то здесь можно услышать: «Старикам здесь не место». Иные идут дальше: «А хорошо бы, чтобы все взрослые умерли».

А взрослые платят им дикой озлобленностью и презрением, что заметно по характеру обсуждения сериала в Интернете.

«Подсудимые» в фильме и, правда, не очень приятные ребята. Это нам не школьники из «Доживем до понедельника», где все они милые, славные и, как говорят сегодня, пушистые. Те были в курсе того, что такое секс, но, чтобы заняться им в свободное от домашних уроков время, — никогда. Хотя в жизни это случалось. Чтобы баловаться пивом, а тем паче наркотой — боже упаси. Хотя и это, как мы сегодня знаем, бывало. Мы их полюбили беленькими. Сможем ли мы их полюбить черненькими?

Они вызывающе «черненькие». И кино про них вызывающее.

Оно снято ребенком, который на самом деле давно является взрослым человеком с вызывающим именем — Валерия Гай Германика.

...А тут еще завязался внесериальный сюжет. Группа учителей подготовила обращение к президенту с просьбой снять с эфира сериал по причине искажения действительности и компрометации им образа учителя в Год учителя.

У нас господствует школьное представление об искусстве: либо оно — Доска почета, либо — доска позора. На одной из них представлены персонажи, с которых надо делать жизнь, на другой — с которых категорически делать это не рекомендуется.

Иные не считают искусство кино за искусство, если оно не похоже на фильмы Феллини. Или, на худой конец, на фильмы Никиты Михалкова.

...За спорами о правдивости того, что показывается в «Школе», об уровне ее художественности мы упускаем из виду ее историчность. Я имею в виду следующее.

По этому сериалу дети детей сегодняшних детей будут судить не только о нравах, царивших в российской школе в начале XXI века, но и об умонастроениях в российском обществе, о моральном его климате, о прочих вещах, что невещественны, неосязаемы. И вместе с тем они необычайно важны для понимания — откуда и куда мы идем.

Фильмы о школьных порядках историчны в принципе, даже когда недостоверны, ложны или программно тенденциозны. Они примечательны даже тогда, когда отражают не действительное, а желаемое.

Желаемое — это тоже часть истории. Как и иллюзии. Как и заблуждения, энергией которых движим мир в ту или иную сторону, по кругу или по спирали.

Сколько помню себя, мне всегда были интересны советские фильмы про секретарей обкомов. Они были познавательны в том смысле, что давали представление о том, как хотели выглядеть в глазах своих рядовых соотечественников партийные бонзы, страшно далекие от народа.

Хотели они выглядеть, понятное дело, страшно близкими к народу и, более того, — к действительности.

То же самое можно сказать и о киноучителях и киношкольниках.

«Путевка в жизнь» (1931) стала первым не только звуковым фильмом в отечественном кино, она стала первым советским фильмом о «трудных подростках» 20-х годов.

То было племя бездомных беспризорников — племя незнакомое, буйное и анархическое. Тогда господствовала одна педагогическая метода, воспетая «Педагогической поэмой» Антона Макаренко, — воспитание трудом и в коллективе.

В «Путевке...» речь шла о тех, кто воспитывался в колонии. Как выяснилось, одного труда и безличного коллектива-воспитателя было недостаточно. Успех и фильма, и «методы» были тесно связаны с харизмой, обаянием того, кто стоял во главе воспитательного коллектива. Как и того, кто ему противостоял.

Нужен был персонифицированный Учитель — учитель с большой буквы. Таковым явился в фильме начальник колонии товарищ Сергеев. Ему «оппонировал» смертельный враг. Таковым предстал бандит Жиган. Между обеими крайностями и случилась война не на жизнь, а на смерть.

Вот, собственно, эта схема и легла в основу командно-административной педагогики. Леонид Пантелеев попытался смягчить авторитарный характер воспитания юношества в своей «Республике ШКИД».

Если школа, полагал автор, должна стать государством в государстве, то пусть она будет демократической республикой. Идея эта в ту пору не получила развития по известным причинам. К ней вернулся в 60-е годы кинематограф на волне оттепели. Тогда был снят фильм Геннадия Полоки «Республика ШКИД». Но и после смерти Сталина идея школьного демоса выглядела достаточно эксцентричной.

Литература 30-х дала нам Аркадия Гайдара, который изложил педагогическую концепцию в формате «деловой игры» тимуровцев. Это уже не революционно-романтическая «Школа».

«Тимур и его команда», а затем и «Капитан снежной крепости» — это школа на отдыхе, на привале. В дачном, а не в лагерном варианте, где мы имеем дело с неформализованным сообществом подростков. Гайдар-отец учредил «либеральное государство», в котором нет и намека на противостояние индивида и коллектива. Что же касается взаимоотношений между миром взрослых и сословием детей, то они абсолютно гармоничны и лояльны.

Мир готов был перевернуться в 60-е. «Взрослое государство» помягчело. И в фильмах «А если это любовь?» и «Друг мой, Колька!» был впервые поднят бунт против жесткого школьного регламента, против лицемерия взрослых. И там же был взят под сомнение моральный престиж командиров-педагогов.

Государство предпринимало некоторые попытки явить миру социализм с человеческим лицом. Школа как общественный институт тоже стремилась его обрести. Кинематограф что мог, то делал для этого. Помним ли мы пронзительную картину Александра Митты «Звонят, откройте дверь»?

Наверняка помним насмешливую ленту Климова «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен». Это — школа на отдыхе, но уже в лагерном варианте, где все школьные устои шаржированы. Еще одна школа на летних каникулах — «Сто дней после детства». Это лирическая манифестация Сергея Соловьева во славу «нежного возраста» взрослеющей души. Тема эта аукнется в фильме, снятом в другую эпоху. Он будет так и называться — «Нежный возраст».

И, конечно, нельзя забыть «Доживем до понедельника» Ростоцкого — хотя бы потому, что эту картину довольно часто показывают.

К сожалению, в тени общественного внимания остались фильмы Динары Асановой «Никудышная», «Пацаны», «Милый, дорогой, любимый, единственный». Как и лента Бориса Фрумина «Дневник директора школы». Как и картина Ильи Авербаха «Чужие письма».

Это все фильмы в основном 70-х годов, когда шла отчаянная, тяжкая борьба за уважение достоинства отдельного подростка, за человеческие отношения в школе, за саму школу с человеческим лицом.

Самая популярная и расхожая коллизия этой поры — одиночество ребенка на длинной дистанции с очень сложным профилем, с острыми поворотами, с неожиданными тупиками.

Мир взрослых пока — только *другой мир*. Между отцами и детьми есть непонимание, доводящее тех и других до отчаяния («Чучело», «Курьер»), но нет вражды. Нет смертельной вражды.

С переменой общественного устройства, с крушением системы обнаружили свою несостоятельность почти все прежние институты. В их числе и школа с ее командно-административной технологией образования и воспитания.

То равновесие между поколениями отцов и детей, которое поддерживалось в человечных советских фильмах, оказалось резко нарушенным.

«Школа» Германики — это перевернувшаяся командно-административная пирамида. Она предельно неустойчива, абсолютно ненадежна, разрываема внутренними противоречиями и разрушаема воздействием внешних факторов — коррупция, социальное неблагополучие, межэтнические конфликты и т.д. Любой ветер перемен способен ее поколебать и повалить. Даже странно, что она еще в состоянии как-то функционировать.

Учителя истории — фигуры знаковые в фильмах Ростоцкого и Соловьева — сегодня больше не жрецы. Не учителя в широком смысле этого слова.

В фильме Германики пожилой учитель истории — гость из прошлого. Причем абсолютно нежеланный.

Но в таком же положении пребывает и общество в целом.

И вот перед лицом новых вызовов (межпоколенческая гражданская война, ксенофобские настроения) педагогическая общественность предпочитает пенять на зеркало.

Даже прогуливая «Школу», на нее то и дело натыкаешься. В старых фильмах. Спасибо «школьнику» Дмитрию Харатьяну, по случаю пятидесятилетия которого ТВ показало фильм «Розыгрыш». Благодаря этому обстоятельству дети и внуки тогдашних детей получили возможность увидеть школу, в которой учились их родители.

Школа в фильме Владимира Меньшова сказочная. Классная руководительница испереживалась за своих учеников, бренчащих в подвале свои песни. Завуч чуть в обморок не рухнула, узнав, что ребята подрабатывают, играя на свадьбах в свободное от выполнения домашних заданий время. Отдышалась она только после того, как милиционер зачитал благодарность самодеятельным музыкантам за исполнение ими военно-патриотических песен. Один из мальчиков стесняется своего отца, играющего по праздникам на трубе. Это ключевой мотив в конфликте отцов и детей.

Гуляю дальше и натыкаюсь на «Амаркорд» классика мирового кино Федерико Феллини. Фильм автобиографический. Автор, в частности, вспоминает о нравах и порядках в своей средней школе. Они, пожалуй, не менее анормальны, чем в «Школе» Германики. Глупые, нелепые, тупые одноклассники... Жестокие забавы. Курят, сквернословят, масса неприличных жестов... И учителя-монстры. Странно, как из такой школы мог выйти великий и несравненный классик мирового кино.

Кто скажет заранее, что получится из «нехорошей школьницы» Валерии Гай Германики?

Валерия Гай Германика

Р Е П Е Р Т У А Р

«Саня и Воробей»,
режиссер
Андрей Грязев

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Ошибка Дарвина

Фильм Андрея Грязева «Саня и Воробей» получил Главный приз на «Артдокфесте» (2009, декабрь). Удачу режиссера можно объяснить простой зоркостью трех очень разных членов жюри. Но в вечер закрытия «Артдока» этот фильм взял награду «За лучший дебют» (премия «Лавровая ветвь»), а тут голосуют несколько десятков профессиональных экспертов. Спонтанный опрос зрителей в кулуарах кинотеатра «Художественный» тоже вывел — наперекор ожиданиям наблюдателей и слухам о безусловных фаворитах — «Саню и Воробья» в первачи конкурса. Странный случай. По трем, по крайней мере, причинам. Радикальность этой картины совсем не очевидна, тем более не провокативна: к маргиналам и мату на экране все давно привыкли, как к рутинным сводкам погоды. Внеидеологичность картины не позволяет вписать ее в политическое событие киногода. А внеэстетизм, отсутствие примет арт-стандартов, необходимых для конвертации товара на фестивальном рынке, вроде бы не позволяет пришпилить ее хоть к каким-нибудь трендам: тематическим или стилистическим.

В самом деле. Бедных, униженных рабочих, причем в разных странах, европейские социально активные зрители и критики насмотрелись в завлекательных, как турпоездки, знаменитых, роскошно снятых фильмах «Смерть рабочего» Михаэля

«Саня и Воробей»
Автор сценария, режиссер, оператор **Андрей Грязев**
Продюсер **Андрей Грязев**
Россия
2009

Главотгера или «Кошмар Дарвина» Хуберта Заупера. В дебюте Грязева действие происходит на разрушенном заводике, где не только грузят щебенку, но и маются рабочие, которым не платят зарплату. Они ее ждут, покуривая и пошучивая, ругаясь и отвлекаясь, в надежде поиметь деньги хотя бы на дорогу домой. И впадают, как в (жанровую) ересь, в философические диалоги, преисполненные такого высокого абсурда, который стилизовать невозможно.

В отличие от местных рабочих, которые трудятся, не покладая рук и ног, в странах третьего мира, в фильме Грязева работают и простаивают гастарбайтеры из Тульской области, Комсомольска-на-Амуре и Средней Азии, приехавшие в Москву и оказавшиеся на убитом «по-африкански» заводике в центре нашей дорогой столицы, близ станции метро «Академическая». Этот топос не то чтобы ублажает взгляд, взывая к «эффекту реальности», не то чтобы направляет его в ближайшие запределы Садового кольца, но внедряется в ту «непредставимую» реальность, о которой столько уже было сказано и говорится и на которую всегда (или очень давно) режиссерам недостает опыта. Опыта, разделенного со зрителями совершенно спонтанно, на каком-то дорефлексивном, чувственном уровне.

В отличие от «критического взгляда» многобюджетных европейских картин «про рабочих», про их архаический рабский труд на донбасских шахтах, нигерийских скотобойнях, китайских сталелитейных заводах, сопровождающийся голодом, болезнями, мором, проституцией и прочими язвами постиндустриального мира, в скромном дебюте Грязева предъявлен прежде всего этический взгляд. А это значит, что тут наметился содержательный слом, который был угадан людьми из разных социальных слоев, разного возраста и художественных интересов. Я даже думаю, что этот фильм объединил зрителей и профессионалов именно смысловой неожиданностью, которая, конечно, определилась взглядом, точнее, этикой взгляда режиссера — его нежеланием эстетизировать ни бедность, ни милость к беднякам. Его чуткость, позволяющая снимать Саню из Тульской области и Саню-Воробья из Комсомольска не как жертв или придурков, хотя они одновременно и жертвы обстоятельств, и несколько придурковаты, но как полноценных людей. Со своими мирами. Снимать как смешных, обделенных, отпетых, отвязных людей, подставляющих друг другу плечо. Вот уж взгляд — откуда сегодня ни возьмись. Возможные кивки в глубь русской литературы тут ни при чем.

«Саня и Воробей» — фильм о том, как выживает слабейший. Вместо славного фильма «Кошмар Дарвина» такой дебют мог бы называться «Ошибка Дарвина». Если и утопия, то не великая. Лишенный притязаний «авангардного актуального» искусства, окультуренного авторского самовыражения, агрессивного монтажного воздействия, этот фильм возвращает на экран иное понимание реальности. Внутренней реальности человека. В игровом кино ему соответствуют замечательные, на первый взгляд не радикальные дебюты латиноамериканских режиссеров, в которых как бы «ничего особенного нет», но которые вновь и по-новому задают вопрос: что считать «современным в современном искусстве»?

Единодушие по поводу «Сани и Воробья», пусть почти случайное или интуитивное, пусть в границах определенной среды, обычно не проявляющей единство взглядов, проявилось благодаря связи — невозможной или утраченной, но прорастающей сквозь отношение к другому. Благодаря природным — человеческим, а не социальным обязательствам взрослого Сани перед девятнадцатилетним Саней-Воробьем, который потерял паспорт и которому он легко, без пафоса или надрыва отдает половину из своей недоплаченной зарплаты, чтобы тот мог прожить или уехать.

Да, конечно, в какой-то момент между героями возникают отношения «отца с сыном», сварливые и бережливые, но они лишены сентиментальности, умильности, злобы и увидены со стороны, хотя один Саня и второй то и дело заглядывают в камеру Грязева (режиссера и оператора).

Непредсказуемое внимание к этому фильму, хотя в конкурсе были более выигрышные (в мифологии актуального документального кино) работы, побуждает говорить о внезапной общности экрана и зала, промелькнувшей во время просмотра.

При всем том «Саня и Воробей» — история малых сих и людей с достоинством, несмотря на отсутствие денег, на унижения, слезы взрослого Сани, философическую гармонию сопливого Сани, построена просто и выразительно. Простота тут синонимична сложному течению какой-никакой жизни, в которой дается и длится время не для подвигов и героизма, а для игры в мяч по исполосованной лужами грязной земле, для игры-стрелялки, которую весело проиграли и Воробей, и какой-то мальчишка, сын, наверное, тоже рабочих, где-то тут кантующихся, для объяснения другого Сани жене по телефону в любви с угрозами и матом-перематом, для катания на крохотном катке — замерзшей луже.

Главоггер в «Смерти рабочего» вставлял в новеллу о несчастных донецких шахтерах план Стаханова (из «Симфонии Донбасса» Вертова), противопоставляя ужас безгеройного времени и величие труда героического. Грязев тоже снимает трудовой процесс в последний из нулевых годов, но и приватную жизнь «на щебенке» в столичной промзоне. Снимает, как молотками отбивают платформы вагонов, с которых сыплется щебенка, как она волнуется, словно море, хлынувшее на экран, как допотопно чинят рельсы. Снимает, как назревает осень, как сменяется день ночью, как дым из красивых фабричных труб заволакивает серое небо, как пьют, едят, как врубают электричество, не боясь удара током, как моют в рваных носках сломанной шваброй, грязной тряпкой пол в вагончике, как перетекает этот план в другой, с грязной землей, пропитанной дождем.

Снимает бездомных щенков, хромую собаку и облезлую собачонку, выдирающую на пропитание вместе с блохами клок шерсти. И — встык — жалкий обед бомжей поневоле. Снимает убийственные диалоги: «Если б я в Москве родился...» — «Кто в Москве родился, здесь не работает». — «Я не мечтаю, чтоб в Москве родиться. В следующей жизни я не в Москве рожусь, а тигром или собакой». Снимает «разговор отца с сыном»: «Ты не дума-

«Саня и Воробей»

ешь о будущем. Я тебе две тыщи дам, больше не могу». И грандиозный по нелепости диалог о семидесяти тыщах, будто бы лежащих на счету Сани в сбербанке Комсомольска, которые можно снять только «в своем филиале», а не в Москве, где «филиал чужой». Эпизод, в котором оба «коверных» хохочут («я ему одно, а он — другое»), разрешающийся отсчетом Воробью десяти (вместо обещанных двух) тысяч из полученной зарплаты Сани и его звонком жене, упредившим, что приедет он домой на такси! Справедливости нет, зато дождались свободы. Необходимого нет, зато и малую роскошь не унять.

Надев новые ботинки, Саня прощается с Саней и уезжает. А режиссер забирает Воробья на настоящий каток, где снимает (в Москве) напоследок, удостоверяя его сентенцию посреди бомжатника про то, что он еще не умер и не собирается умирать, еще рановато, а жить еще можно.

Режиссер запечатлевает пространство — длящееся неизвестно сколько времени — между еще можно жить и уже нельзя. И состояние, в котором упадничество взрывается веселостью, а партизанщина не противоречит отрешенности. Очень русское кино.

«Вот сцена в метро. Вагон. На остановке входит беременная женщина в белом платье с большим таким, выразительным животом. Сразу несколько человек поднимаются с мест, но она делает жест рукой, что садиться не хочет. Вскочившие рассаживаются. Вагон трогается. И вдруг она начинает: «Граждане пассажиры, помогите на пропитание...» От неожиданности все начинают смеяться. И вдруг — мадам тоже. Как-то становится понятно, что роли перепутались с самого начала. И теперь это видно всем, и никто друг на друга за это не сердится. Потом она все-таки присела, решив не собирать пошлину в этом вагоне, проехала со всеми и вышла на следующей остановке. Странный случай. Вроде бы какая тут этика? Человеку даже и не дали ничего. Но вот это возникшее на секунду состояние единства... Случился сдвиг, слом, смещение полюсов. Все на минутку стали людьми, ощущающими свое равенство. Обычно для таких переключений нужна гораздо более сильная ситуация, например катастрофа какая-то. Мы, в принципе, благодаря медиа гораздо грубее организованы»[1]. Благодаря взгляду режиссера «Сани и Воробья» мы почувствовали другой реальный опыт.

[1] Чернышева Ольга. Этика без рецепта. — «Художественный журнал», 2005, № 57, с. 17.

КРИСТИНА МАТВИЕНКО

Разбились о быт

Три фильма, снятые в Екатеринбурге, Петербурге и Чечне двумя иностранцами и одной русской, пытаются реконструировать фрагменты сегодняшней российской действительности, зафиксировать осколки реальности, так трудно поддающейся осмыслению современными художниками.

Голландка Алена ван дер Хорст отправилась в родной город Бориса Рыжего. Проводниками в недавнее прошлое стали его сестра-погодок, жена и сын поэта, добровольно ушедшего из жизни в 2001 году. Екатеринбург, снятый при ярком солнце и снеге, не очень-то приветлив к режиссеру: во всяком случае, так она видит город, показывая в рапиде хромую собаку, пугливо хватающую кусок с земли, курящих брутальных парней, пьяно покачивающихся и падающих на снег мужиков. Эту хронику бывшего Свердловска сопровождает мерная мрачная музыка и строчки из Рыжего «Я родился... в той стране, что делится тыщу лет на ментов и воров...»

На склочных старух, матерящихся за закрытыми дверями соседей, на отсидевших срок убийц с опаской смотрят режиссер и ее главная помощница, сестра поэта, но не Рыжий, которого — как становится понятно из интервью с бывшими друзьями — во дворе уважали, «изрядно били», но и он «изрядно бил».

Смерть становится главным сюжетом двух фильмов — «Рыжего» Алены ван дер Хорст и «Частей тела» Марии Кравченко. Борис Рыжий покончил с собой, поумирали от наркотиков, алкоголя и в криминальных разборках почти все его друзья. Ребята из футбольной команды «Ламан Аз» («Голос гор»), снятых в «Частях тела», потеряли руки-ноги во время чеченской кампании — не воюя даже, а так, по пути в лес за дровами

«Борис Рыжий» *(Boris Ryzhy)*
Автор сценария, режиссер **Алена ван дер Хорст**
Операторы **Маша Омс, Алена ван дер Хорст**
Zeppers Films
Нидерланды
2008

«Части тела»
Автор сценария, режиссер **Мария Кравченко**
Операторы **Иван Финогеев, Михаил Уралев**
Композитор **Анна Михайлова**
Студия «Остров», Документальный дом «Первое кино»
Россия
2009

или при взрыве соседнего дома. И вместо того чтобы умереть, стали играть в футбол.

Авторы «Рыжего» приходят на екатеринбургское кладбище — оно сплошь в памятниках тем, кто родился в 70-е, а умер в начале 2000-х. Поколение охранников, погибших в разборках, — соседи поэта по жизни и после смерти. Но смерть напрочь дегероизирована: как в стихах Рыжего, где убитого несут по лестнице, где похоронный марш играют на мятых трубах, так и в самой жизни «неблагополучного» свердловского района. Здесь за каждой второй дверью — бывший урка, или в жопу пьяный пенсионер, или подозрительно настроенные сердитые заводчане. Пытаясь понять, почему они такие сейчас — тридцатилетние-сорокалетние свердловчане, не знающие, что у них под боком жил известный поэт, — режиссер заглядывает в их радужное советское детство, где пионеры поют песни на парадах и дружно веселятся у костра.

В «Рыжем» показаны лица людей, сильно изменившиеся со времен счастливого детства, «когда нас все любили», — хребет им сломала эпоха. Был социализм, а настал капитализм — и в него «мы тоже не попали». Впрочем, этот сюжет как раз в фильме необязателен, едва ли не вульгарно социологичен, не дает объема, а напротив, уплощает судьбу Рыжего, упрощает его страсть к исследованию смерти.

К похожему методу прибегает Мария Кравченко в «Частях тела», монтируя крупные планы детей с хроникой бомбежек Грозного, детские ботинки — с изуродованными ногами футболистов, видео чьей-то счастливой свадьбы и остервеневшие лица женщин в платках, толпой скандирующих что-то, что уже не имеет значения.

Это, в общем, сквозная линия — счастливое прошлое, «альбом голубой, где лица наши «будущим согреты», с позиции катастрофического настоящего. Но в «Рыжем» ясна и предопределенность, рок, довлеющий над поэтом. Не было и не могло быть счастливого детства — в жизни много смерти и кому-то, очевидно, самому тонкокожему на этой «войне» физически невозможно или даже стыдно быть живым. Вот этот «кто-то» и уходит добровольно. И Хорст, и Кравченко выбрали для своих фильмов ситуации, где жизнь и смерть встречаются с глазу на глаз. В случае с «Рыжим» взгляд режиссера падает еще и на благодатную уральскую почву, где вырос не один певец смерти. В специфическом говоре героев, особенно героинь «Рыжего», в бытовом соседстве живого и мертвого узнается художественный мир пьес «какого-нибудь» Василия Сигарева или других, помоложе, учеников Николая Коляды. Это — локальная особенность, интонация, которая дает представление о здешнем мироустройстве не меньше, чем пьянство во дворе.

У Кравченко, деликатно показывающей красивые — как на подбор — лица изувеченных чеченских футболистов, другая степень достоверности. Ее герои говорят будто бы не от себя — точнее, о них самих больше говорят их лица, чем речи. Их речи — может, потому что на русском — привычны и тривиальны, а порой не лишены скорбного пафоса. В них почти нет ничего, за что можно зацепиться. Кроме разве что оговорок — как мама одного из парней носит ему сумки, потому что он на костылях, как другой поехал с отцом в лес за дровами и подорвался. Зато в их яростной игре — с костылями, в гольфах с надписью «Russia» — есть всё. Пацифизм и трогательное «я боюсь за родных», сокрушенное «бьем друг друга, как собаки» не работают. Зона правды приходится на простое признание, что от войны все устали. Или на желание играть за сборную Чечни, хотя такой нет, есть сборная России. А энергия двадцатидвухлетних Асланбека, Исы, Адама уходит в футбол — он их вылечил, он их держит и заставляет верить в будущее.

«Части тела» — сплошной монтаж аттракционов, энергично сшибающий кадры горящего от взрыва дома и крупный план бабочки на цветке, тающую на солнце сосульку и плачущую девочку-подростка, которую здесь ненавидят, потому что она — русская. В этой эффектной мясорубке, мощно озвученной музыкой, режиссер свой правит бал. Но, как ни странно, ее ме-

тод мало что открывает — в людях, избежавших смерти по чистой случайности, в тех, кто с ними рядом. Может, эта территория вообще не подлежит «вскрытию». Тренер футбольной команды — тот, которого все боятся и уважают, — позволяет себе быть искренним; говоря о футболе, рассказывает многое и о себе. Парадоксальным образом в фильме, место действия которого — сплошной ужас и смерть, ужаса меньше, чем в «Рыжем».

А вот трагикомическая хроника расселения питерской коммунальной квартиры, снятая Кристиане Бюхнер, являет собой пример абсолютного погружения в материал. Режиссер, незримо присутствующий за кадром, внимательно и с каким-то стоическим спокойствием наблюдает за хлопотами людей, решающих квартирный вопрос.

«ПереСтройка одной квартиры» — из тех документальных фильмов, в которых все движется как бы само собой и неясно, чем кончится, до самого конца. Здесь и интервью-то кот наплакал: камера послушно следует за агентом, взявшей на себя трудную задачу: выслушивать жильцов, разглядывать не слишком чистые ванные и пытаться вникнуть в странные ритуалы коммунальной жизни. Герои «ПереСтройки...» не обращают внимания на камеру, так что подноготная их кипучей деятельности, дурных характеров и мелких склок невольно выставлена напоказ. Это обычные люди, откуда-то приехавшие в Питер и оставшиеся здесь вопреки обстоятельствам. Они говорят «плотим», они дают привычные тычки путающимся под ногами детям, ругаются из-за того, что никто не моет туалет, спорят из-за денег — словом, ведут обычную жизнь. Про смерть здесь никто не думает, потому что некогда — разве что в связи с возможностью получить кредит на тридцать лет («а доживу ли?»).

Под многоголосый речитатив нам показывают серые дымящиеся пейзажи Питера: вон сколько квартир, вон сколько домов! А герою — Валере, служившему в Чечне, потому что ему за это была обещана квар-

«ПереСтройка одной квартиры»
(Perestroika — Umban einer Wohnung)
Автор сценария, режиссер **Кристиане Бюхнер**
Оператор **Ирина Уральская**
Композиторы **Дитмар Боннен, Андреас Шиллинг**
Burchner Filmproduktion GbR
Германия
2009

тира, — квартиры не дали. «ПереСтройка...», снятая максимально отстраненно, самая депрессивная картина — просто потому, что открывает механизмы тупика. Даже смерть не решает квартирный вопрос — он вечен.

Три фильма демонстрируют три подхода к фиксации реальности, три методики работы с ней. Что можно узнать о России из этих фильмов? Да, в общем, многое. Что безобразное — «материал» для поэта. И что этот «материал» убивает его. Что горы и красота не спасают нацию от уничтожения. Что женщины готовы обречь себя и своих детей на тесноту в одной комнате, лишь бы жить в Петербурге. Что идет постоянная миграция — из старого фонда люди разъезжаются в новые квартиры на окраине и центр постепенно пустеет. Вообще, дома, квартиры, подъезды, комнаты с тараканами, наконец, городские руины стали хронотопом всех трех фильмов. И это не случайность: жилье в его не евростандартном варианте осталось тем немногим существенным, что говорит о сегодняшнем человеке больше, чем (о чем) он думает. Жилище, его запахи, его тяжелые двери, хранят человеческие сокровища при жизни. А после — «несут убитого по лестнице подъезда».

У героев трех разных фильмов — разная и степень рефлексии. Понятно, что она высока у Рыжего — художника. Ощутима она и у молодых чеченцев, побывавших у смерти в руках и навсегда потерявших страх перед чем бы то ни было. Один из героев «Частей тела», отец семейства, объясняет: «Мои дети плачут, когда слышат даже сильный хлопок». Дети боятся, потому что знают: бывают взрывы. Но у взрослых этого страха нет — им уже все равно. И почти совсем потеряна «сознательность» у жителей коммуналки из кафкианской «ПереСтройки...». Им не до жиру, они составляют коллективный портрет среднего россиянина, истерично просящего: «Закройте рот, пожалуйста!» и едва не терпящего фиаско из-за кляксы в чужом паспорте. Эта деятельность — по размену квартиры и прочих подобных важных, крайне трудоемких и отчего-то бессмысленных дел — есть наиболее точный слепок с действительности. Неинтересной, скучной, хлопотливой и непредсказуемой. Между брутальным мортидо Екатеринбурга и кровавым либидо Чечни расположилась мутная и вечнозеленая история размена питерской квартиры. Одиннадцать попыток разъехаться... «Спустя девяносто лет после Октябрьской революции», — ехидно добавляет автор в титрах... «Значит, будет война», — угрожающе произносит один из жителей коммуналки. Становится понятно, что самые жуткие сюжеты современности разыгрываются на территории социальной бытовухи. Здесь война не прекращается ни на минуту.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Несгораемое

Повествование (но не фильм!) так простодушно, что рука не поднимается навесить на него высоколобые критические пассажи и с ходу раскрыть все авторские карты, скрытые на обочинах деревенского road-movie. Так можно сломать интонацию рассказа — это вещь хрупкая и редкая. Возможно, она-то, авторская интонация, и есть вершинное достижение Евгения Соломина, чью «Глубинку 35х45» жюри национальной премии «Лавровая ветвь» объявило лучшим фильмом прошедшего года и — одновременно — отдало ему первое место в престижной номинации «лучший артхаусный фильм». «Глубинка...» — уникальный случай, когда мейнстрим, кино «для всех», еще и подарок «для тонких ценителей».

Растянувшаяся на годы рутинная процедура обмена советских паспортов на российские «корочки», через которую в многомиллионной стране прошли поголовно все совершеннолетние, работает в фильме как сюжет и как инструмент тонкого анализа — социального и антропологического. При этом автор последовательно избегает интерпретаций, уходит от обобщений и абсолютно свободен от пафоса.

Мне так и не удалось узнать, как долго Евгений Соломин работал над картиной. Одно только ясно: съемки начались в 2003 году — вместе с истоком очередной общероссийской канители. Тогда-то, а если ориентироваться по фильму, то в зиму, местный фотограф с нежной фамилией Лютиков получил задание выехать из райцентра в глубинку и запечатлеть поименно весь рассеянный по области электорат на фотки в формате 35х45 — для нового паспорта. Я насчитала в фильме три фотосессии (легко догадаться, что снято много больше) в разных концах новосибирской губернии в разные времена года. Процесс фотографирования шел под разговоры в охотку. Ну, а как иначе может быть в русской деревне? Для местных жителей приезд фотографа — большое событие. И приодеться надо, и приосаниться. Фотограф к де-

«Глубинка 35х45»

Автор сценария, режиссер **Евгений Соломин**
Оператор **Владимир Пономарев**
Киностудия «Кино-Сибирь»
Россия
2009

лу относится с душой. Неизменно просит дам, ласково называя их бабусями, привести в порядок «волос», поддерживает разговор, чтобы клиенты преодолели естественную скованность перед объективом. «Бабуси» (в великом и могучем нет другого обращения к пожилым женщинам) с удовольствием вступают в беседу. Выясняется, что обмен паспортов им совсем ни к чему: «все равно скоро помирать». Только девяностодвухлетняя немка, все еще сохранившая немецкий акцент и породу, относится к делу с нормальным прагматизмом: понимает, что без нового паспорта ей пенсию не получить. Да и старики словоохотливы. От одного дедули мы узнаем, что в колхозе уже три года ничего не платят — под Новый год выдали аванс 150 рублей...

Иные портреты, и женские и мужские, вполне годились бы в коллекцию Бориса Михайлова, стилизованную под любительские фото. Режиссер устраивает что-то вроде вернисажа: «вывешивает» на экране паспортные фотки, увеличивая их во весь кадр. Не все подряд, а на выбор — скорей всего те, где непревзойденный гример — жизнь поработала особенно эффективно. Женщины в русских селеньях выглядят так, что по их навсегда усталым лицам и натруженным телам легко представить себе их трудовые — в буквальном смысле слова — биографии. А мужчины и того легче вписываются в типовой портрет всю жизнь пьющего и этой жизнью униженного и обобранного представителя «сильного пола» — это если по определению. А если по факту — то мы уйдем далеко в сторону, но «Глубинка...» — не о том, гендерного привкуса тут нет и в помине.

Не берусь в двух фразах сформулировать, о чем же фильм. Боится он жестких формулировок. Любая, самая-самая, будет мимо. Возможно, потому, что его экспрессия — лирическая, а лирика противится «концепциям». В соединении несоединимого — лирической стихии и пристального социального наблюдения — коренится загадка «Глубинки». Она упрямо остается «вещью в себе», тая авторскую рефлексию. Выдает она себя разве что отказом от цвета: фильм, заметьте, черно-белый, а это, по нынешним временам, абсолютный знак артхауса.

Очевидная концептуальность фотоблока разбавлена сельскими пейзажами, длинными звуками пастушьего кнута, картинами лениво бредущего стада коров, отраженного в зеркале водоема. Не чуждается автор и жанровых отступлений. По дороге фотограф покупает поросенка и долго запихивает истошно визжащую покупку в мешок. На мой вкус, без этого маленького аттракциона можно было бы обойтись, он разбивает целостность структуры фильма, состоящей из трех больших блоков: фотосессии, свадьбы и сожжения старых паспортов.

На свадьбе Лютиков тоже усердно работает, что не мешает ему быть активным гостем. Он зажигает людей в паре с молодой блондинкой, народ танцует кто во что горазд, женщины в основном в брюках и топах — все, как в городе. Местный эксклюзив — частушки. Надо сказать, ядреные.

...И снова зима. В глубине кадра — печурка типа буржуйки и рука представителя власти — милиционера из местного УВД — бросает и бросает в оранжевый огонь недействительные советские паспорта. Горят они споро. По словам второго миллиционера, они пропитаны специальным составом. Стоит ли городить банальности по поводу метафоричности этих кадров. Все и так ясно. Узнать бы, как родился этот образ, — спонтанно или был придуман и поставлен автором. Понятно, что краснокожие книжицы, некогда воспетые талантливейшим поэтом ушедшей эпохи, утилизировались. Так или иначе. Где-то шли под нож, мелко-мелко рубились, а там, где автоматических резаков не было, наверное, сжигались. Доблесть автора в том, что он загодя почувствовал образную силу такого кадра. Сила произведения узнается по финалу — говорил Набоков. Последняя фраза, если она талантлива, запускает процесс ретроспективного прочтения вещи. Тут-то и понимаешь, про что кино. Для меня «Глубинка» — фильм о нашем несгораемом прошлом. Сгорели паспорта, всего лишь элемент советской геральдики, а прошлое — куда ж оно денется?

ЕЛЕНА ПАИСОВА

Дело о голове

Трудно сказать, как на самом деле рождается история и где ее конец. Казалось бы, события тридцатилетней давности, если они не сыграли важную роль в жизни страны, автоматически перемещаются в отсек сознания с табличкой «Прожито и забыто». Но иногда история должна обрести новую форму, переродиться в новом времени и новых обстоятельствах, хотя бы и спустя три десятка лет. Картина «Роман Полански: разыскиваемый и желанный» (в русском названии смысл игры слов wanted и desired потерян) возвращает нас в 1970-е в период разгара скандала, связанного с именем Романа Поланского, которого обвинили в растлении малолетней. В феврале 1978 года Поланский был вынужден покинуть США, где долгие годы был счастлив, знаменит, а потом раздавлен и наконец загнан в угол.

Режиссер Марина Зенович в интервью заявляет, что ее целью ни в коем случае не было оправдание Поланского: она стремилась лишь нарисовать более или менее объективную картину произошедшего. Вполне возможно, Зенович использовала такую формулировку своей задачи лишь как прикрытие, потому что при всем желании трудно воспринимать ее работу как сугубо исследовательскую, а иногда вообще забываешь, что фильм документальный. Это настоящая courtroom drama, да еще с двойным дном.

При всей якобы объективности и беспристрастности, фильм явно соскальзывает в драму, в область «слишком человеческого». Музыкальное сопровождение и кадры из фильмов Поланского, вкрапленные в повествование, придают многим сценам слегка инфернальное звучание.

«Роман Поланский: разыскиваемый и желанный» ***(Roman Polanski: Wanted and Desired)***

Авторы сценария **Джо Бини, П.Дж. Морган, Марина Зенович**

Режиссер **Марина Зенович**

Оператор **Таня Куп**

Композитор **Марк Де Гли Энтони**

Antidote Films, BBC, Graceful Pictures

США — Великобритания

2008

Первая сцена — Поланский и журналист сидят за пышно накрытым столом, подливают друг другу вино, мягкий свет преломляется в бокалах. Тепло и роскошь. Разговор больше напоминает беседу двух старых приятелей, чем интервью. Как бы между делом Поланский говорит: «Да, я люблю красивых молодых девушек. Думаю, как и большинство мужчин». И улыбается, прищурив глаза.

Далее — под миленькую мелодию «невинности» — наезд на фотографию девочки с хвостиками: сидит на корточках и улыбается. Начало фильма как

«Роман Поланский: разыскиваемый и желанный»

будто расставляет фигурки на шахматной доске — мерзкий совратитель, прелестная жертва. И встык — шум, возгласы, вспышки фотоаппаратов, суета. Фигурка режиссера теряется в толпе репортеров и представителей общественности. Переход: сцены в зале суда, на экране выпечатываются строчки из стенограммы судебного заседания. Начинается процесс.

Нас знакомят с прокурором Роджером Гансоном, напоминающим мальчика из церковного хора, насквозь положительного и напичканного моралью; затем с адвокатом режиссера Дугласом Далтоном, блестящим оратором и виртуозом профессии. И, наконец, с судьей Лоренсом Риттенбандом, которому в фильме уделено не меньше внимания, чем самому обвиняемому. Тщеславный, амбициозный, изворотливый, вечно ищущий общества знаменитостей, судья становится на экране воплощением коррумпированной и извращенной системы американского правосудия. Риттенбанд, ранее часто имевший дело с известными фигурами, избалованный всеобщим интересом и обласканный звездами, горел желанием расправиться с Поланским на виду у публики и тем самым повысить свой статус «непримиримого борца за справедливость». И сторона обвинения, и защитники признавали, что судьей движет в первую очередь жажда славы, а не стремление покарать виновного.

Сам Поланский отзывался о судье с неприязнью, говоря, что тот, кажется, играет с ним, как кошка с мышкой, постоянно запутывая дело, меняя решения и преследуя исключительно свои интересы.

Параллельно судебной линии идет рассказ о жизни режиссера. Переезд в Америку, первый громкий успех, всеобщее обожание, бесконечные вечеринки, беспечные 60-е. Любовь, брак с Шэрон Тейт, счастье, надежда, успех, роскошь, безумие праздника жизни.

Немного странно, но именно в этот период появился фильм, принесший режиссеру настоящую славу. «Ребенок Розмари» с его демонически раскаленным воздухом, предельным напряжением, нагнетаемым от одной сцены к другой обозначил новую фазу развития творчества. Американская пуб-

лика, как выяснилось, все еще склонная к пуританскому восприятию искусства, обвинила режиссера в пропаганде насилия и чуть ли не в причастности к сатанистским практикам. В принципе, уже в ранних короткометражных работах Поланского прослеживается некая болезненность, неуравновешенность, балансирование на грани сюрреализма или абсурда.

Марина Зенович, невольно или намеренно, скорее выстраивает свой фильм как рамку для портрета режиссера, нежели пишет сам портрет. Находит параллели, вкрапляет метафоры творчества в реальность. От этого карти-

«Роман Поланский: разыскиваемый и желанный»

на и сама становится почти абсурдной, настолько навязчивы оказываются параллели между искусством и жизнью. Вскоре после выхода фильма «Ребенок Розмари» Америку шокирует убийство беременной Шэрон Тейт, совершенное бандой Мэнсона. Американские СМИ, и без того склонные к искажению фактов и пустым домыслам, после «Ребенка Розмари» начинают строить дикие теории о том, что убийца — сам режиссер, этот демон во плоти.

Рубеж обозначен. В фильме ярко показан переход от беззаботных 1960-х (теплые цветные кадры вечеринки дома у Поланского: Миа Фэрроу в цветастом платье танцует и смеется возле разрисованного хипповского фургончика, сам режиссер в компании жены и друзей пьет коктейли и веселится у бассейна) к тревожным 1970-м, мрак, безысходность и безумие которых вскоре проросли в «Макбете», «Китайском квартале» и «Жильце».

В большей части рецензий на «Разыскиваемого и желанного», опубликованных в американских изданиях, основное внимание авторы уделяют тонкостям судебного процесса; фигуры эгоистичного судьи, ангелоподобного прокурора и дерзкого адвоката привлекают их больше, чем личность Поланского, о котором им то ли нечего, то ли просто уже страшно что-то сказать. К тому же в фильме он появляется только в архивных материалах (режиссер отказался даже встретиться с Зенович, заявив, что не хочет заниматься саморекламой). Судебная система в Америке — животрепещущая тема, измусоленная и в кино, и на телевидении, и в литературе. Любое громкое дело, особенно связанное с именами знаменитостей, тянет за собой шлейф сплетен, теорий, дополнительных фактов, всяческих «ранее неизвестных доказательств».

В фильме обозначена и такая тема, как разница в отношении к подобным преступлениям в Европе и Америке. Один из друзей Поланского в интервью говорит о том, что для европейца связь с несовершеннолетней не является таким уж страшным преступлением. Но в Америке, как известно, готовы линчевать любого, кто скользнет взглядом чуть выше женского колена. И хотя размышления о «культурных различиях» звучат как совсем уж откровенное

заступничество (тем более из уст близких друзей), в общем контексте дела и они не лишены здравого смысла. Тот же друг произносит и фразу, давшую фильму название: «In America he was wanted, in Europe he was desired» — «В Америке он был разыскиваемым, в Европе он был желанным».

В картине Марины Зенович соблюден баланс повествования, как во всякой добротно сделанной американской докудраме о человеке и системе, и тем не менее в ней сильна атмосфера абсурда — она превращает объективное исследование в историю о человеке, попавшем в мир, как в ловушку, пожираемый системой, о художнике, мечущемся, больном. Он не может жить иначе, чем поглощая мир и извлекая его из себя в преображенных, переработанных формах. Силится высвободиться из мира, пропитавшись им, потерять и одновременно обрести его вновь.

Суд и закон — сами по сути абсурд, как и преступление. И дело Полански можно рассматривать не как дело о растлении малолетних, а как попытку проникнуть в голову, в сознание художника: тогда настоящими обвиняемыми становятся демоны, живущие внутри его мира, и справиться с ними не могут ни закон, ни совесть, ни мораль. Поэтому и объективность здесь не срабатывает. Интервью с адвокатами, прокурорами, журналистами и друзьями режиссера — этими свидетелями реальности и «поставщиками фактов» — теряются на фоне одной ухмылки Полански. Сама обвинительница — теперь уже сорокалетняя женщина с круглым добродушным лицом — в интервью не говорит о самом «преступлении», не осуждает Полански, она рассказывает о том, что с ней происходило: как она стала центром скандала, как ее достали журналисты, как вела себя ее мама... Режиссер, заключает жертва, уже достаточно настрадался. Но ее слова растворяются в воздухе, как и другие признания, свидетельства защиты или обвинения, приведенные в фильме, они забываются уже через пару минут.

Самыми сильными оказываются сцены, где реальные события рифмуются с фильмами Полански. Запутанная история с судьей — с кадрами из ранней короткометражки режиссера «Толстый и тонкий»: посреди поля худой паренек (сам Полански) комично пляшет и подпрыгивает в такт густым ударам огромного барабана, в который бьет толстенный лысый мужик, расплывшийся в кресле. Вдали, в тумане, угадывается Эйфелева башня, к которой в конце и убегает герой. Толпы фотографов, преследующих режиссера у здания суда, вызывают на экран злобных соседей из «Жильца», когда те подстерегают загнанного и измученного собственным бредом Трелковского, притаившегося у окна. Зверское убийство Шэрон Тейт читается как один из эпизодов в «Ребенке Розмари».

Жизнь преследует художника, а он то пытается сбежать от нее, то, наоборот, сталкивается с ней лицом к лицу и держит за шкирку, пока ей самой не сделается дурно. То прячется за ее спиной, вглядываясь в прошлое, то прыгает, пытаясь разглядеть то, что впереди и на что глядеть не положено.

Зенович явно симпатизирует Полански, хотя и открещивается от всякой оценочности. То, с какой точностью она чередует сцены из жизни режиссера с кадрами в зале суда, как рифмует мотивы из его фильмов с событиями его жизни, как выстраивает повествование, говорит о том, что ее фильм — не просто «попытка разобраться в этом деле» (так Зенович определяет свою задачу), но проницательное высказывание на тему, актуальность которой не вызывает сомнений. Жизнь, возможно, сама того не ведая, имитирует искусство. Разыскивается — автор.

ЕЛЕНА СТИШОВА

«Флаэртиана»: городское / деревенское

Фестиваль «Флаэртиана» в Перми оказался моим самым сильным кинематографическим впечатлением прошлого года. Возможно, оттого, что я утолила свою потребность в познании, чего уже давно не жду от игрового кино. Как не жду от него эмоциональных и эстетических потрясений. Бывает, они случаются, как случилась «Белая лента» Михаэля Ханеке. Подобные шедевры — штучное производство, ошибка системы, но не ее закономерность. Ситуация nonfiction — радикально иная: это кино бескорыстно, не коммерциализируется — за исключением отдельных амбициозных проектов, заостренных на сенсацию. Обратная сторона онтологической добродетели доккино — проблема проката, особенно обострившаяся в России в постперестроечные годы. В стране нет ни одного специализированного кинотеатра неигрового кино. А фестивали неигровых фильмов, тем не менее, множатся. Честь героям, которые берутся за дело хлопотное, не-

«Петь, чтобы выжить», режиссер Юй Гуань

денежное, но благодарное. Ведь фестивальный прокат — единственная возможность для продвинутой публики посмотреть документальные картины, отечественные и зарубежные.

Пермские зрители, благодаря «Флаэртиане» — она прошла уже в девятый раз, — народ искушенный и насмотренный. Попечением фестивальной команды тут в местных университетах преподают кино! Не исключено, что наработанная привычка смотреть и знать его влияет на климат «Флаэртианы», формирует атмосферу большого и в то же время обжитого фестиваля, где все лежит на привычных местах.

Главным событием последнего смотра пресса объявила официальный конкурс. Вовсе не дежурный комплимент. По нынешним не щедрым на классное кино временам не редкость, когда именно конкурс становится самым слабым местом в структуре фестиваля. Раритеты прошлых лет собрать легче, чем способные соревноваться современные фильмы. Отборочная комиссия (в ее составе наши постоянные авторы — Виктория Белопольская, Марина Дроздова и примкнувший к ним продюсер и режиссер Борис Караджев, между прочим, уроженец Перми) собрала штучную коллекцию из двадцати одного фильма, представляющую шестнадцать стран. Особенность отбора этого года — приоритет полного метра, что лично меня порадовало. «Флаэртиана» настроена на поэтику Роберта Флаэрти, чьи герои проживают на экране определенный отрезок своей жизни. Таков формат пермского фестиваля, его ра-

бочая формула. Основная методология при такой задаче — кинонаблюдение, но не подглядывание, привычная (но не скрытая) камера. Бывает, этот процесс растягивается на годы, что сродни литературному труду, — зато получаются глубокие, выношенные вещи.

Формат — вроде бы чисто технический термин. И все же, когда вы — согласно формату — собираете фильмы, чьи герои проживают на экране часть своей жизни, вы воленс-ноленс оказываетесь далеко от мегаполисов, от современной цивилизации — в глубинке, а то и в деревне. По той простой причине, что деревенские люди — на виду, они открыты миру, их быт более интересен для наблюдения, чем стандартизированный комфорт застегнутого на все пуговицы офисного планктона. Хотя как раз о нем, об офисном планктоне и его конкретном представителе в Перми, был хороший фильм англичанина Шона Макалистера «Япония. История любви и ненависти». Герой Наоки, еще недавно преуспевающий топ-менеджер богатой компании, из-за кризиса лишился всех знаковых примет благосостояния — вплоть до машины. Наоки полдня трудится на почте, но содержит его гражданская жена. Она вкалывает полный день в офисе, а по вечерам подрабатывает кем-то вроде современной гейши: составляет компанию одиноким посетителям бара, выпивает с ними и выслушивает их пьяные исповеди. Домой, в квартирку-пенал, где помещается лишь кровать, — она возвращается иногда и на бровях, за что сожитель учиняет ей дежурный скандал. Так, со скандалами и побоями, ненавидя и любя, выживают в одной из самых богатых стран мира. От сумы не зарекайся, сказано было на Руси и аккурат пришлось ко двору в нашей глобальной деревне.

«Занавес», режиссер Владимир Головнев

Без малого половина конкурсных фильмов «Флаэртианы» снята в деревнях мира — таков непреднамеренный результат придирчивого отбора. То, что в эпоху глобализации деревня жива и продолжает жить по своему закону, меня радует. Пусть косвенная, пусть опосредованная, но связь с природой, с корнями еще пульсирует и остается для нас неосознанной ценностью. Таково впечатление от того сверхфильма, в который складывается деревенский блок конкурса. Но каждое произведение — отдельная песня, и смысл ее не исчерпывается локальной проблематикой.

«Константин и Елена», режиссер Андрей Даскалеску

«Наследники» Эухенио Польговски — это замкнутый мир бедной мексиканской деревни, живущей чем бог пошлет. Привычка к непосильному труду, которым от зари до зари заняты дети от мала до велика, воспроизводится из поколения в поколение, и нет тому конца. В финале камера заметит муравьиную кучу. Этот кадр не возбраняется воспринять как метафору, а можно увидеть в нем просто экзотическую местную фауну: муравьи здесь особенные — красные и жирные.

Оригинальный сюжет, снятый в иракской деревне, представил режиссер Хусейн Джехани. Политический эмигрант, переехавший на ПМЖ в Австралию, героем своего фильма «Деревенская жизнь» выбрал выпускника колледжа изобразительных искусств, получившего задание сделать документальный фоторепортаж в деревне. Выпускник снимает, тут же пишет картинки и устраивает вернисаж прямо на деревенской улице. Получилась своего рода артхаусная рама, в которую вписаны репортажно снятые картинки сельской жизни.

«Русский заповедник», режиссер Валерий Тимощенко

Российский «Занавес» Владимира Головнева («Серебряный Нанук» за лучший коротометражный фильм) тематически сопрягается с иракским, но только тематически. Это картина о маленькой театральной труппе из райцентра Ирбит. Без комментариев ясно, что у этих энтузиастов, почти безумцев, нет ни реквизита, ни постановочной техники, ни костюмерной. Зато есть жаркие споры о высоком искусстве, мечты о больших спектаклях и больших ролях. А реальность такова: бездорожье, по которому труппа добирается в глубинку, где на радость неизбалованным зрелищами детям показывает «Айболита». Волнующееся море изображает протянутый через сцену кусок голубой ткани, вибрирующей в опытных руках скрытых за кулисами актеров. Малыши в зрительном зале затаили дыхание. Вот он, момент чистого восторга!

Сюжеты конкурсных лент разнообразны, как сама жизнь. Молодой румынский документалист Андрей Доскалеску снял своих «старосветских помещиков» — сентиментальный опус «Константин и Елена». Старики, уже отметившие бриллиантовую свадьбу, — бабушка и дедушка режиссера. Знание обстоятельств их жизни изнутри дало ему возможность объемно показать отношения в семье и даже утаить нечто важное, угадываемое post factum. Константин — воцерковленный человек, он и в церковном хоре поет, и на всех православных праздниках в первых рядах. А Елена — та все дома сидит, в церковь ни ногой, и на похороны не ходит. Спроста ли это? Старики — бесхитростные люди, но и у них не все на виду.

«Наследники», режиссер Эухенио Польговски

Один из фаворитов «Флаэртианы» («Серебряный Нанук» за лучший полнометражный фильм) — «Избранный» Нати Бараца. Израильский режиссер приехал в Тибет десять лет назад с намерением снять историю про то, как ортодоксальные евреи ищут свою Шамбалу, и случайно набрел на другой сюжет, захвативший его так сильно, что он поменял свои планы. Фильм «Избранный» завоевал большую популярность. Еще бы! Это документальный парафраз «Маленького Будды» Бертолуччи — история о том, как любимый ученик покойного ламы получает от него завет: найти его реинкарнацию — человека, в котором живет дух отошедшего в мир иной.

Фильм, надо сказать, открыточно красив — в нем есть коммерческий привкус. Зато ребенок, который оказался Избранным, — просто чудо. Совсем не ангел — озорной толстячок, неохотно расстается с мамой, у которой, кстати, полон дом детей, но молниеносно входит в роль Избранного, будто и в самом деле она написана для него.

Бесспорной показалась мне снятая в жанре сбывшейся утопии лента кубанского документалиста Валерия Тимощенко «Русский заповедник». Работая над ним семь лет, режиссер, видимо, проникся идеями и образом жизни священника Салтыкова и его паствы. Живут они в природном заповеднике, лепота несказанная. Держат свое хозяйство. Святой отец, видать, мужик крепкий — он всякую крестьянскую работу справляет играючи, в охотку. И учит неразумных: телега — вещь на века, сломалась — починили на ходу, а уж если аэробус забарахлит, — все, тушите свечи. Словом, тут просто рай. Вот этого — рая на земле — я боюсь, как черт ладана. Проходили мы вброд «земной рай» на своем кровавом историческом пути. Да только уроки плохо выучили.

«Пицца в Освенциме», режиссер Моше Цимерман

Противофаза «Русскому заповеднику» — «Пицца в Освенциме» Моше Цимермана. Глубокая картина очень проста по форме: это road-movie. Жовиальный старик Дэни Ханох приглашает своих взрослых детей совершить путешествие по местам собственного крестного пути — от вильнюсского гетто до Освенцима и Маутхаузена. Он мечтает, назло своему жуткому прошлому, съесть пиццу в бараке Биркенау, где ждал смерти.

«Япония. История любви и ненависти», режиссер Шон Макалистер

Отцовское воплощение мечты приводит к тому, что дочь впадает в депрессию и умоляет отца не ездить в Маутхаузен. Старик же очень возбужден, он входит в конфликт с директрисой музея в Освенциме, доводит ее до слез... Эйфория героя, конечно, невротическая. Писал же Варлам Шаламов: опыт ада, опыт концлагерей для человека непреодолим. Ибо такой опыт не предусмотрен Создателем. Не один Шаламов это понял и об этом писал. Драма выживших жертв Холокоста и сталинщины — как вечное проклятье. Даже самые близкие люди, не обладающие опытом абсолютного зла, не могут понять его и разделить. Как это ни жестоко, но, видимо, мудрость в том, чтобы не пытаться обрести понимание, не насиловать своей памятью детей и внуков, уметь нести свое бремя в одиночку. Одна из величайших иллюзий — найти понимание. Человечество влечется и влечется к этой благодати, и, может быть, именно это и делает нас людьми, хотя иллюзия чаще всего остается несбыточной.

Лидер «Флаэртианы» китайская докудрама «Петь, чтобы выжить» выстроена по законам игрового кино. Многофигурная композиция, техника съемки, работа с персонажами, отрытый социальный пафос, эпическое ды-

хание всей вещи, пейзажи, увиденные глазами живописца, — нонфикшн и фикшн сливаются в авторском переживании истории героев и Большой истории. Режиссер Юй Гуань, как оказалось, художник по образованию, родом из этих лесных мест. Десятилетиями леса вырубались, и местные жители имели работу. Но когда лесоразработки перестали быть эффективным бизнесом, власти придумали построить водохранилище: деревни уничтожили, а крестьян пустили по миру. Герой фильма, уволенный из большой компании, поселился с женой в развалюхе как раз под самую зиму. Дочку отправили в город к бабушке. Глава семьи охотится, чтобы прокормить семью. Человек он темпераментный, время от времени произносит такие крамольные монологи, что вздрагиваешь: Китай — подцензурная страна. Герой костерит компартию. Срочную службу в армии вспоминает как лучшие годы жизни — он верил тогда, что вносит вклад в строительство новой демократической страны. Сейчас он разочарован: как же могут власти обрекать людей на голод и бездомность?

Финальные кадры: наспех сколоченный барак, нары, полуодетые мужчины на нарах едят, пьют, курят и смотрят порно по телику, укрепленному под крышей.

Юй Гуань был по-детски счастлив на церемонии награждения, норовил всех обнять и пел русскую песню, которой научил его отец. Закавыка была в том, что мелодию никто не узнавал, слова — тем более. Никому в голову не пришло, что гость говорит только по-китайски, и потому переводчика не пригласили. Спасла положение член большого жюри режиссер Ульрике Кох — она владеет китайским. Благодаря ей выяснилось, что абсолютный чемпион «Флаэртианы» («Золотой Нанук» и приз ФИПРЕССИ) на радостях силился спеть «Катюшу».

Программа пермского фестиваля была так устроена, что конкурсанты ни тематически, ни эстетически не повторяли один другого. Режиссер Алексей Федорченко, член большого жюри, постановщик фикшн и нонфикшн, остроумно заметил: плохой документальный фильм интереснее плохого игрового, потому что он — по определению — отражает живую жизнь.

НИНА ЦЫРКУН

Скажите, что не так

«2012» *(2012)*
Авторы сценария **Роланд Эммерих, Харальд Клозер**
Режиссер **Роланд Эммерих**
Оператор **Дин Семлер**
Художник **Барри Чузид**
Композиторы **Томас Уэнкер, Харальд Клозер**
В ролях: **Джон Кьюсак, Вуди Харрелсон, Дэнни Гловер, Аманда Пит, Джими Мистри, Чиютел Эджиофор, Оливер Платт, Златко Бурич и другие**
Columbia Pictures, Centropolis Entertainment, The Bridge Studios, Farewell Productions, The Mark Gordon Company
США — Канада
2009

Странно наблюдать, с каким остервенением набросились на очередную катастрофу от Роланда Эммериха высоколобые критики, как российские, так и американские. Странно, что в наше время, когда уходит в прошлое жанр научной фантастики и полки всех книжных магазинов ломятся под грудами безответственной фэнтези, когда бестселлером номер один становится «Код да Винчи», а народ в массовом порядке на переписи населения записывается в качестве эльфов, — вдруг находится столько охотников упрекать кино в научной несостоятельности, будто состоятельность научная когда-либо являлась его добродетелью. В сущности, это все равно что упрекать в ненаучности авторский коллектив Библии. Кощунственное, скажете, сравнение? Да нисколько; там и тут речь идет об, простите за трюизм, образности: от всемирного потопа времен Ноя до превращения воды в вино в Кане Галилейской, с одной стороны, и до нового всемирного потопа, в котором есть опасность сгинуть мальчику по имени Ной, с другой, — все это художественное преувеличение, моделирование ситуации, рассказ в дидактико-аллегоричном жанре, заключающий в себе некое поучение; иначе говоря, притча. Более того, какие-то там солнечные нейтрино, запустившие бурные процессы в земной коре, всего лишь условность, спусковой крючок, развернувший картину почти документального правдоподобия, и что вдруг на этом зацикливаться: достаточно включить телевизор и увидеть точь-в-точь кадры из «2012» — на одном конце света гигантское цунами, на другом невиданное землетрясение.

Странно, что Эммериха как соавтора сценария упрекают за нагро-

мождение штампов, как будто вся мировая литература не есть жонглирование тридцатью шестью (по другим подсчетам и менее) известными сюжетами. Ежели кто надеялся увидеть в «2012» внезапные всплески фабульной фантазии и невиданные доселе повествовательные приемы, иначе говоря артхаус, то вам не сюда, вам на фестиваль «Санденс».

Эммерих — мастер мейнстрима, а мейнстримное кино по определению должно строиться на штампах, иначе называемых каноном. В рамках канона были написаны «Троица» Рублева и «Ночной дозор», который в зале амстердамского Rijksmuseum соседствует с четырнадцатью другими картинами, выполненными в том же самом каноне, но глаз сразу и безошибочно останавливается на той, что принадлежит кисти Рембрандта. Вот когда канон пытаются обойти (как правило, им просто не овладев), получается невнятица и несуразица, извиняемая в артхаусе (считается, что у него другие достоинства), но недопустимая в мейнстриме. Именно эта жесткая конструкция держит повествование, оперирующее архетипичными ситуациями, в которые попадают герои-архетипы.

При желании критиковать Эммериха легко, можно выставлять его фильм на семинар студентам-сценаристам: кто найдет больше штампов и сценарных натяжек. Вот персонажи — все, как на подбор, не люди, а функции: американский писатель-интеллектуал-неудачник, в разводе с женой, воскресный папа Джексон Кёртис (Джон Кьюсак), индийский умница ученый, первым сигнализировавший о грядущей катастрофе (Джими Мистри), его честный американский коллега Эдриан Хелмсли (Чиютел Эджиофор), циничный глава администрации президента Карл Анхойзер (Оливер Платт), сам американский президент Томас Уилсон — совестливый, но беспомощный, разумеется, чернокожий (Дэнни Гловер), русский олигарх Карпов (Златко Бурич) — хам, уверенный, что все можно купить за деньги, а у кого нет миллиарда, пусть идет в жопу, его упитанные и невоспитанные сынки, обучающиеся за границей, и модельная красотка любовница Тамара, но еще и русский пилот-герой Саша и мощный русский самолет Ан-225 — а скажите, что не так?

Вот ситуации: участники саммита G8 решают скрыть опасность от своих народов и втихаря выбрать 400 тысяч человек, которых сами сочтут достойными, плюс, отдав некую квоту, за деньги — миллиард евро за билет — эти избранники смогут попасть на гигантский «ковчег», который спешно строится силами китайцев в Гималаях; вот Джексон Кёртис, приехав погулять с детьми в Йеллоустонский национальный парк, обнаруживает, что их любимое место огорожено колючкой и там что-то делают ученые по распоряжению правительства; вот хипповатый независимый радиоведущий Чарли Фрост (Вуди Харрелсон), который провел независимое расследование и узнал правду о «ковчеге», но ему никто не верит; вот взявший на себя всю полноту власти Анхойзер в виду надвигающегося цунами приказывает задраить люки, оставив не успевших погрузиться в ковчег людей на гибель, — опять же, что не так? Писатель как рассказчик истории — классика повествовательной формы, кто же это сделает лучше профессионала; индийцы у нас сейчас находятся в авангарде мирового научного прогресса; президенты, как правило, наследуют монархам по части благородства и совестливости, а их «визири» — своим предшественникам по части интриганства, продажности и цинизма. Насчет образа русского олигарха, думаю, спора не возникнет: вы видали других в отечественном кино (ибо где еще можно с ними познакомиться)? Какой уж спрос с американцев... Словом, именно узнаваемость, типичность персонажей и ситуаций делает правдоподобным повествование в целом, работая на старом добром принципе идентификации. Тем самым и простой месседж Эммериха потихоньку внедряется куда ему следует — в подкорку, пусть ненадолго, пусть до выхода из кинотеатра.

Однако не так уж тупо возделывает свою делянку Эммерих; избегая эзотерической рафинированности, на скуку он зрителя не обрекает и в типичных характерах тоже предусмотрел некие неожиданные повороты и подтексты, не

противоречащие общедоступным представлениям о психогенезе. Американский писатель, занимающийся извозом русского олигарха, — дивная аллегория, между прочим, льстящая нашему зрителю: Россия, вперед! Интеллигентный чернокожий американский президент (не чета Джорджу Бушу-младшему), в трудную минуту предпочитающий благородно пожертвовать собой, то есть, переводя его символический жест на обиходный язык, спасовать,

«2012»

уйти в кусты, дать деру — не есть ли это предчувствие финала президентского срока Барака Обамы, которому явно не сносить головы под тяжестью возложенных на него упований...

Не случайно главными героями фильма являются писатель, ученые, врач, политики — то есть культурная элита, которая в особенной мере испытывает на себе последствия размежевания человека со своей собственной первичной природой, клиническим обозначением которого является невроз, эта печать цивилизованного человека. Нормальным людям свойственно стремление исцелиться, даже если они на рациональном уровне не отдают себе отчет в своем недуге. Подспудное желание слиться с природой и рождает жадный зрительский интерес к катастрофам, связанным с разгулом водной стихии, являющейся, кроме всего прочего, символическим аналогом бессознательного. И вот эти персонажи представительствуют на экране от лица зрителя, запуская механизм идентификации. «Крещение водой» пробуждает инстинктивное начало у «отцов» — президента Уилсона и миллиардера Карпова, толкая их к самопожертвованию ради будущего детей. А на авансцену вступает главный движитель сюжета, он же двигатель будущего прогресса — сама стихия.

Роланд Эммерих давно к этому подбирался: и лучи смерти насылал на старушку Землю, и гигантских рептилий на нее натравливал, и все силы природных стихий обрушивал. Осталось нанести последний, решающий удар — потопить все к чертовой матери, как это однажды уже проделал — видно, сокрушенный непоправимо испоганившимся миром — господь бог, и, конечно, взяв при этом на спасительный ковчег всякой твари по паре. На сей раз дело это даже совсем не божеское, ибо всемогущий, вероятно, отказался от венца своего творения, о чем свидетельствует символический кадр: разрыв по плафону Сикстинской капеллы на знаменитой фреске Микеланджело «Сотворение Адама» как раз в том месте, где вот-вот должны соприкоснуться руки бога-отца и первочеловека.

Итак, все испробованные клише катастроф, как и типажи, на месте: прагматичный цинизм правительств, спокойно обрекающих на уничтожение свои народы, самопожертвование отцов, разлученная семья, гибель самых безответных и благородных (включая невинных деток), искупление вины героической смертью и, конечно, обретение хорошими молодыми людьми чистой любви к финалу. Они, наверное, народят таких же чистых и светлых детей, и род людской (до поры) будет лучше прежнего. Эти надежды подготовлены намеком на восстановление разрушенных семейных и социальных связей, с предъявления чего и начинается фильм, где отец семейства (Джексон) отлучен от семьи и своей основной патриархатной функции, а отец нации (президент Уилсон) отлучен от нации своим циничным «заместителем».

Пиротехника в руках Фолькера Энгеля и Марка Вайгерта, под руководством которых трудились пятнадцать компаний, специализирующихся на спецэффектах, и более тысячи сотрудников, пятьсот тысяч тонн стали для создания платформ, предназначенных к разрушению, и гигантский синий экран около двухсот метров в длину и двенадцати в высоту — все это оправдало многомиллионные затраты на «уничтожение» символов культур и цивилизаций — мгновенно обратившийся в руины собор св. Петра и гибель тысяч собравшихся на площади людей перед лицом папы римского, низвержение статуи Христа-Искупителя на вершине Корковаду в Рио-де-Жанейро и смытый гигантской волной Лос-Анджелес.

Однако искомый ударный эффект достигается не столько действительно невиданными прежде потрясающими спецэффектами, сколько психологически подготовленным ожиданием-нагнетением смешанного с любопытством страха перед наступлением 2012 года, отмеченного в календаре народа майя некоей катастрофой, а может, просто общественным или духовным сдвигом, но, в общем, дело в том, что старый мир кончится и, может быть, откроются врата в какой-то новый. В ситуации ожидания Апокалипсиса, который, по мнению многих, уже идет полным ходом, это ожидание превращается в упоение бездны мрачной на краю, активизируя инстинктивное стремление к смерти, заглушающее инстинкт жизни. В картине Эммериха, жирно написанной маслом, не хватает только мотива однополой любви как последнего довода природы, ужасающейся бесконтрольным саморазрушением человечества, выбравшего для этого камуфляжную форму избыточности. Зато ветхозаветный сюжет красноречиво символизируется лохматым бородатым «пророком» Чарли Фростом, вещающим с горы о судном дне с неизбежным в данном случае юмором, потому что конец света наступал уже столько раз, что серьезно говорить о нем сложно. Но слезы умиления невольно катятся из глаз при виде транспортируемых в ковчег слонов и жирафов; очень, знаете ли, приятно, что при всем беспримерном эгоизме человечество в тяжелый момент не забыло про братьев меньших. Хотя тут же эту радость вытесняет другая мысль: а ведь это делается как раз из-за эгоизма — чтобы было, кого кушать...

Слава богу, мейнстрим по канону, им самим над собой признанному, требует хэппи энда, этого голливудского правопреемника античного катарсиса. Как бы то ни было, проведя нас через ад Апокалипсиса, Эммерих милосердно показывает, что на затопленной мировым океаном Земле остался островок каких-то африканских гор и ковчег движется в направлении мыса Доброй Надежды, а фильм кончается титром: «День 27, месяц 01, год 0001».

АЛЕКСЕЙ АНАСТАСЬЕВ

Исчезновение Шерлока Холмса

Многочисленных поклонников английского режиссера Гая Ричи его голливудский дебют не разочаровал — к январю 2010 года сборы фильма составили 235 миллионов долларов. Профессиональных критиков он оставил в состоянии созерцательного равнодушия. 68 процентов из 184 первых рецензий интернет-портал «Гнилые помидоры» засчитал как одобрительные, но они большей частью только констатируют: «Это должно понравиться современным любителям лихорадочного действия...», «мистер Ричи всегда стремился быть главным образом прикольным — снимать прикольные фильмы про прикольных ребят в прикольной обстановке. С этой точки зрения «Шерлок Холмс» вполне приколен...» Кого такое зрелище по-настоящему озадачивает, отчасти печалит, призывая к анализу не только зрительскому, но историческому, социальному, идеологическому, так это настоящих «шерлокианцев», знатоков, исследователей и любителей эпопеи сэра Артура Конан Дойла о гениальном частном сыщике-консультанте.

«Шерлок Холмс» ***(Sherlock Holmes)***

Авторы сценария **Майкл Роберт Джонсон, Энтони Пекхэм, Саймон Кинберг**
Режиссер **Гай Ричи**
Оператор **Филипп Руссло**
Художник **Сара Гринвуд**
Композитор **Ханс Циммер**
В ролях: **Роберт Дауни-мл., Джуд Лоу, Рейчел Макадамс, Марк Стронг, Эдди Марсан, Роберт Мэйлит и другие.**
Warner Bros. Pictures, Village Roadshow Pictures, Silver Pictures, Wigram Productions, Internationale Filmproduktion Blackbird Dritte, Lin Pictures
США — Германия
2009

«...Если мне пришлось раскрыть здесь всю правду о его (в данном случае профессора Мориарти. — *А.А.*) преступной деятельности, это вызвано теми недобросовестными защитниками, которые пытались обелить его память нападками на человека, которого я всегда буду считать самым благородным и самым мудрым из всех известных мне людей». Так заканчивает доктор Ватсон рассказ «Последнее дело Холмса», где сообщается о гибели — как впоследствии оказалось, мнимой — его знаменитого друга. Все современники безутешного доктора единодушно разделили его взгляд на мудрого, благородного Холмса. Четыре повести и пятьдесят шесть рассказов о том, как от-

важная пара охраняла подданных Британской империи, весь законопослушный мир от мира преступного на протяжении сорока трех лет, с 1881 («Этюд в багровых тонах») до первой мировой войны («Его прощальный поклон»), вызвали такой горячий отклик в сердцах добропорядочных граждан, какого, пожалуй, больше не знал рациональный век. Широко известны примеры этого энтузиазма: королева Виктория в частной телеграмме Конан Дойлу после «Последнего дела...» выражает уверенность: смерть мистера Холмса — лишь ловкий трюк, которым он воспользовался, чтобы обмануть своих врагов. Документальных подтверждений, кроме намеков сэра Артура, этому, правда, нет, но в любом случае давление издателей довершило дело. Очереди за свежими номерами журнала «Стрэнд», где печаталась шерлокиана, клубились с вечера и в докерских районах, и в Сити.

Первая — одноминутная — экранизация холмсовских приключений состоялась в 1900 году, когда в мире было снято ровно пять игровых лент (фильм Ричи, согласно Книге рекордов Гиннесса, двести одиннадцатый по счету). Чаще, чем о Холмсе, ни о ком кино не снималось. После смерти «отца Холмса» другому его сыну, вполне реальному генералу Адриану Конан Дойлу и еще десятку писателей (среди них — Джон Диксон Карр, Эллери Куин) буквально *пришлось* продолжать серию. Получалось, конечно, гораздо бледнее, и к тому же время действий Холмса расширилось настолько, что он защищал английский закон до неправдоподобно глубокой старости...

Как бы там ни было, уже при жизни Конан Дойла сыщик-ученый, сыщик-гуманист, сыщик-патриот, как водится, вышел из-под авторского контроля и стал достоянием масс и даже — собственностью общества. Вся эта полуанекдотическая популярность сделала выдуманную фигуру Холмса одним из главных столпов господствующего рационального сознания. Точнее, она стала его гербом — из-за простоты и некоторого схематизма самого образа. А еще точнее, наоборот, — они-то сверхпопулярность и упрочили; всякие идеологии нуждаются в ясных символах: медальный профиль, трубка, скрипка, для разбавки — кокаин как дань модному декадансу, холодный разум, неприятие женщин как условных носительниц хаотического начала, неприятие страстей, пристрастие к боксу, искусству (например, классической опере).

Все это прекрасно вписывалось в формат эпохи и представляло ее идеалы.

Стоит вспомнить постулаты и интересы массовой культуры конца XIX века, не потрясенной кровавым абсурдом века XX. В мире царят культ науки и безграничное доверие к ней. Даже метафизические, религиозные проблемы она разрешает методами Ренана или Огюста Конта. Мир верит в технический прогресс: Жюль Верн и его эпигоны — кумиры публики. Военные успехи — в рамках приемлемых представлений о добре и зле — еще не вызывают ужаса. Среди главных развлечений тысяч зрителей — к примеру, шахматные состязания. Разумное управление земным шаром, по всеобщему убеждению, ведет к процветанию, а за пультом этого управления — несравненная Британская империя, «универсальное агентство добра» (выражение Сесила Родса). В Лондоне ровно и ритмично стучит политэкономическое сердце мира. А на Бейкер-стрит, 221-б живет и работает на благо человечества мозг этого мира. «Все хорошо, и Бог на небесах» (Альфред Теннисон).

Роль проводника бессмертных образов Холмса и Ватсона по дальнейшим эпохам выпала на долю их ровесника, кинематографа. Абсолютный рекорд экранизаций не случаен: рассказы Дойла — идеальная сценарная основа. Характеры — математически выверены, составлены из аккуратно перечисленного, структурированного набора черт мастера и подмастерья, героя и летописца, ментора и ученика. Можно выбирать, усиливать, шаржировать, пародировать любую грань этого «дуалистического механизма» — в зависимости от режиссерских интересов, предпочтений.

Что, собственно говоря, и делалось. Экспериментальные, шокирующие и, конечно, респектабельные «академические» варианты сменяли друг друга бесперебойно все сто десять лет. За это время семидесяти пяти артистам,

насколько удалось сосчитать, доставалась на экране классическая роль. Портретный облик великого детектива для западной публики всю первую половину XX века представлял Бэзил Рэтбоун (начиная с «Приключений Шерлока Холмса», США, 1939), более всего демонстрировавший холмсовскую энергию и скорость мышления; Ватсон — Найджел Брюс — наглядно за ним «не поспевал». В 1960—1970-е эта роль перешла к Джереми Брэтту («Приключения Шерлока Холмса», Великобритания, 1984—1993), который напирал на артистизм, перепады настроения, озарения и вообще на внутреннюю жизнь персонажа. Случались и забавные курьезы, вроде голливудской комедии «Без единой улики» (1988), где Майкл Кейн сыграл артиста, нанятого на роль Холмса Ватсоном, который, собственно, и раскрывает все преступления. Есть Холмсы — гомосексуалисты, Холмсы — анимэ, Холмсы для детей младшего школьного возраста, Холмсы-недотепы (Бастер Китон). Значительную часть, разумеется, составляют сериалы (Роберт Дауни-младший, Холмс Гая Ричи, просматривал перед съемками самый хрестоматийный из них — с Джереми Брэттом).

Наконец, мировая шерлокиана знает еще одно примечательное, если не уникальное, явление. Довольно широкую известность в англосаксонском мире приобрели советские «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона», снятые Игорем Масленниковым. Международное общество Конан Дойла признало Василия Ливанова лучшим Холмсом за всю историю кино. Елизавета II пожаловала артиста званием почетного члена ордена той самой Империи, которую так блестяще представлял его герой.

На первый взгляд это очень странно, поскольку Ливанов никак не похож на английского джентльмена викторианской эпохи, да и авторы фильма имели о ней приблизительное представление. Я ни слова дурного не хочу сказать об их художественной добросовестности — просто дух этот советским людям 80-х был недоступен. Зато идейное и интеллектуальное нутро эпопеи нашими кинематографистами шаржировано с мягчайшей иронией — действительно, почти в британском стиле. Вероятно, им, тоже жителям империи на излете, бессознательно близок оказался победительный пафос подвигов Холмса, его имманентное пристрастие к устоям и традициям, его мужское начало. Другое дело, что воспроизводить все это абсолютно серьезно, как у Дойла, было уже невозможно. В результате акценты расставились вполне уместно — все тот же профиль на «финальной странице» каждой серии, торжественная до улыбки музыка Владимира Дашкевича по мотивам темы Папагено из «Волшебной флейты» Моцарта — этакий марш одиноких рыцарей правопорядка. Симпатичный и, в общем, безопасный призрак классической Британии на советском телеэкране.

А вот чистокровный современный британец 1968 года рождения Гай Стюарт Ричи, в детстве засыпавший под радиотрансляции «Записок о Шерлоке Холмсе», ходивший по одним мостовым с детективом, видевший его состарившихся возможных клиентов («фанаты» рассчитали, что как минимум в 1930 году Холмс был еще жив и здоров), знающий не по книгам толк в джентльменстве (отчим Ричи — сэр Майкл Лейтон, глава старинного валлийского рода), должен был почувствовать пластику, образ жизни и быт викторианских персонажей. Поэтому и глядя на Дауни-младшего в (якобы) хорошо знакомой нам роли, можно вспомнить о том, что же в нашем расхожем восприятии Холмса отсутствует.

Многие ли из читателей и зрителей-соотечественников отдают себе отчет в том, что сыщик был отчасти француз (как минимум на четверть — его бабка названа сестрой художника-баталиста Ораса Верне), отчасти ирландец (имена «Шерлок» и «Майкрофт» — ирландские), обладал неустойчивым взрывным темпераментом, показывал карточные и прочие фокусы, перевоплощался во все возможные народные типажи, носил стилет в полом теле трости, а также вычурную «оленью» охотничью шляпу посреди Лондона? Ни одна из этих деталей в новом «Шерлоке Холмсе» не цитируется, но они

сразу всплывают в памяти при виде экстравагантного подвижного господина на экране. Многие ли, представляя себе военного хирурга Ватсона, учитывают, что он много лет вел лагерную жизнь в колониях, участвовал в сражениях, оперировал на поле боя и сам ходил в атаки? Мог ли этот сугубо киплинговский персонаж быть тем добродушным простофилей, каким обычно нам видится? У Конан Дойла он совсем не таков, а скорее, порывист, подозрителен и резок, хотя, конечно, не так сообразителен и не доминирует над своим другом так, как герой Джуда Лоу. Кроме того, в наших глазах и доктор, и тем более детектив — довольно асексуальны, что опять-таки не соответствует авторскому слову. Холмс, правда (и весьма театрально), чурается всякого романтического общения, но это не значит, что он не попадает в романтически окрашенные ситуации. Любовь Ватсона, окончившаяся женитьбой, и вовсе — один из движущих мотивов сюжета в «Знаке четырех». Но ни эта любовь, ни ее объект Мэри Морстэн не имеют ничего общего с тем, что показано в фильме.

Все это так, но на том любые возможности сопоставления Холмса Ричи с Холмсом Конан Дойла или с любым другим Холмсом любого калибра заканчиваются. Как заканчивается и возможный анализ этого фильма с точки зрения истории о сыщике с Бейкер-стрит. Дело не в том, насколько вольно, смело или неожиданно автор «Большого куша» и «Рок-н-роллыцика» интерпретирует известные мотивы, как далеко заводит героев по жанровым стропилам. Как тасует и переиначивает их черты и свойства. Как вписывает их в свои «прикольные» стилистические каноны. Какими боксерскими драматургическими приемами выбивает их из колеи. Дело в том, что вопрос о верности или измене оригиналу режиссера вообще не занимает. Ни над какими исходными данными никаких операций Ричи не производит — он снимает высокобюджетное голливудское кино по оригинальному современному сценарию, где персонажам присвоены имена, авторское право на которые принадлежит наследникам покойного писателя Артура Конан Дойла (это, конечно, фигура речи — в США сочинения писателя объявлены общественным достоянием).

Излишне говорить и о том, что сюжет не имеет никакого отношения к подлинной шерлокиане. Собственно, попутным развлечением при просмотре фильма Ричи для знатоков Дойла может служить подсчет формальных перекличек или, если угодно, заимствований из историй о Холмсе. Я насчитал их не более пятнадцати на сто двадцать восемь минут экранного времени. Несколько отдельных восклицаний, вроде: «Игра началась!» (кстати, сам аутентичный Холмс цитирует здесь «Генриха V» Шекспира: The game is afoot!), «Я нашел ее потому, что искал!» (в книге — восковую спичку, здесь — какую-то несуразную электрическую деталь), «Вы наделены великим даром молчания, Ватсон». Все эти выкрики мало что означают, хотя у читателей шерлокианы действительно на слуху.

Частные эпизоды: к примеру, Холмс палит из револьвера по собственной стене на Бейкер-стрит, выводя там вензель VR (Victoria Regina). Или носится с Лестрейдом по Темзе на катере (правда, в «Знаке четырех» он вовсе не выпрыгивал в реку из окна Министерства внутренних дел). Или — в самой грандиозной финальной сцене — Холмс и Ирэн Аллер сражаются со своим главным врагом, олицетворяющим силы зла лордом Блэквудом, на недостроенном еще Тауэрском мосту. Этот известный мост действительно возводился с 1886 по 1894 годы (действие фильма, по замыслу авторов, происходит в 1891-м), и упоминание о стройке встречается у Конан Дойла.

Наконец, особенно дотошные зрители найдут в отдельных кадрах и обмолвках зашифрованные приветы далеким прототипам. Скажем, мелькает здание Арсенала в Вулвиче, где происходили основные события «Чертежей Брюса Партингтона». А если фамилию лорда Блэквуда перевести на латынь, то — при желании — можно увидеть в этом герое графа Негретто Сильвиуса, эпизодического противника Холмса в «Камне Мазарини».

Все остальное не пародия, не далекий парафраз сочинений Дойла, не использование его героев в новых обстоятельствах и не что-то другое в том же духе.

Некоторые критики, правда, пробуют усмотреть в концепции Ричи своего рода перевертыш Дойла — как если бы условия старой шерлокианы в новой (уже готовится сиквел с Брэдом Питтом в роли профессора Мориарти, который фигурирует и здесь, но лицо его предусмотрительно не показано) опрокидывались с ног на голову. Скажем, рассказы о Холмсе известны как символ, что называется, научного или интеллектуального детектива — в них последовательно утверждается, что всякая криминальная загадка решается логическим анализом. Этот тезис подвергался критике еще современниками и коллегами Дойла — Гилберт Кийт Честертон даже создал в противовес Холмсу своего отца Брауна, который находит преступников методом, обратным дедуктивному, полагаясь на анализ не фактов и улик, а человеческих душевных движений.

В фильме Ричи мыслительный процесс нарочито подменен постоянными недоразумениями, драками, авариями, просто шумом и гамом — авторы как будто высмеивают холмсовскую уверенность, согласно которой решить любую задачу можно последовательными усилиями воли, ума. Но, кажется, это натяжка — такой мастер иронии, как Гай Ричи, наверняка подчеркнул бы ее, если б хотел. В его «Шерлоке Холмсе» калейдоскопически сменяющиеся персонажи лупят, травят и подначивают друг друга просто для удовольствия и развлечения зрителей. Разве что в некоторых сценах можно рассмотреть некий антирационалистический лубок: скажем, обнаружив в подвале здания парламента зловещий аппарат, способный отравить всех, кто не предался злу, Холмс и Ватсон начинают оживленно обсуждать, как бы его обезвредить. Тем временем решительная Ирэн Адлер попросту стреляет в адскую машину.

Все прочие сюжетные ходы представляют и вовсе сплошную, хотя местами обаятельную, несуразицу. После того как на протяжении фильма великий сыщик раскрывал тайны некоего оккультного ордена (что, между прочим, его прототип, трезвомыслящий практик, вряд ли стал бы делать), в финале над разверзшейся водной бездной он вдруг, словно вспомнив, что он Шерлок Холмс, разражается монологом, объясняющим колдовские тайны своих врагов естественными причинами. Но объяснения эти так фантастичны, что звучат гораздо большей мистикой, чем все верования упомянутого ордена. Герой Дауни-младшего разгадывает место решающего преступления при помощи каббалистической знаковой системы. На дружный смех шерлокианцев над этой сценой сценаристы и продюсеры возражают, что, мол, Конан Дойл был известным спиритуалистом и мистиком. Однако, как мог бы сказать сам Холмс, утверждать, что мнения автора распространяются на персонаж, все равно что искать тело каждого человека близ его платяного шкафа.

Очевидно, что нынешней массовой культуре — в отличие от современной Холмсу — эта славная дедукция не то что противопоказана, вообще ни к чему.

А вот масштаб задач, стоявший перед Ричи и его продюсерами, как раз адекватен дойловскому — соблазнить эпоху. Оседлать ее гребень, пропеть ей ее песни в условной старинной и тем самым привлекательной аранжировке. Опять, как в старые добрые времена, услышать музыку сфер и подстроиться под формат, который, как известно, совсем иной по сравнению с рациональным веком.

Во-первых, культ науки сменился культом антинауки, обскурантизма и даже невежества. Общество в массе своей утратило веру в то, что говорится с университетских кафедр, и увлеклось ошеломляющими теориями — к вящему недоумению образованного сословия, для которого эти «теории» не перестали быть нагромождением нелепостей. Масскульт, соответственно, активно взялся за пропаганду и интерпретацию нового материала, тиражируя кашу в головах миллионов граждан. То, что распознал бы как шарлатанство

любой из не очень умных клиентов Холмса, его потомку представляется сегодня вещью солидной и надежной. Из недавних образцов самый характерный пример такого соцзаказа — «Код да Винчи». Надо сказать, что весьма многие реплики из «Шерлока Холмса» Ричи вызывают не меньшую оторопь, чем, к примеру, заявление в экранизации романа Дэна Брауна о том, что героиня Одри Тоту — прямой потомок Иисуса Христа.

Во-вторых, культурная мифология вырабатывается теперь все же не в Англии, а в США, что сообщает ей не столь фундаментальные, но все же собственные черты. Изобретенный американцами жесткий продюсерский диктат заставляет даже англичанина рассказывать английскую историю на американский лад. Скрупулезный британец никогда не позволил бы себе исторические вольности, на которых его легко поймать. В американском же кино члену Палаты лордов ничего не стоит заявить, что «за океаном лежит наша колония, которую мы должны вернуть себе именно сейчас, когда она ослаблена Гражданской войной». Напомню, война продолжалась с 1861 по 1865 годы. Действие фильма происходит в 91-м.

И наконец — фундаментально новый тип связей между людьми и персонажами. Мотивации, горести и радости, предлагаемые Артуром Конан Дойлом, нашей эпохе не кажутся ни убедительными, ни интересными. Отсюда — принципиально другая драматургия, которая и делает невозможными содержательные соответствия между двумя холмсовскими мирами.

Отношения между мужчинами и женщинами принято теперь решать в духе конкурентной любви. Сильные чувства не мешают смертельно опасному соревнованию — напротив, оно обостряет их. Вот и заново вымышленная Ирэн Адлер строит козни заново вымышленному Шерлоку Холмсу и наоборот, но в итоге он все равно ее спасает.

Дружбе доминирующего ментора с наивным преданным честнягой современное кино тоже не верит. Раз Ватсон, вместо того чтобы посвящать свое личное время себе (врачебной практике, женитьбе), отдает его Холмсу, значит — предполагают сценаристы — тому есть особые причины, которые в реальной жизни непременно решались бы посредством психоанализа. Поэтому сыщик превращается в неврастеника-инфантила, панически боящегося остаться без опекуна-доктора (даже разыгрывает фокус с самоповешением); а доктор, по тем же психоаналитическим канонам, лихорадочно мечется между гением-подопечным и жесткой нордической красавицей, которой, как уже говорилось, от скромной жены Ватсона досталось только имя.

Теперь вместо злодеев — хитроумных воров и убийц, злодеи — полоумные заговорщики и визионеры.

Вместо преступников — организованная преступность.

Вместо британской «честной игры» — американские «компьютерные игры» с множеством «жизней-попыток».

Вместо интеллектуального детектива — конспирологический триллер.

Отчего продюсеры и режиссер решили придать этому триллеру «маску» приключений Шерлока Холмса? Очевидно, просто для привлечения публики. Вот что пишет в своем интернет-блоге двадцатитрехлетний студент университета (!) из Мичигана: «Фильм отличный. К сожалению, не могу судить о том, снят ли он по какой-либо из книг о Холмсе, поскольку читал их не все». Подобных отзывов, поверьте, тьма. Если б авторы не приняли их в маркетинговый расчет, главных героев вполне можно было бы назвать Ахиллом и Патроклом. Или Тарапунькой и Штепселем.

НИНА ЦЫРКУН

Бессмертная история

Трагическая гибель одного из главных исполнителей — Хита Леджера заставила Терри Гиллиама внести изменения в сценарий «Воображариума доктора Парнаса», который режиссер писал вместе со своим давним партнером Чарлзом Маккоуэном, и посвятить фильм ушедшему из жизни актеру. Его место в роли таинственного незнакомца Тони заняли Джонни Депп, Джуд Лоу и Колин Фаррелл, которых одели в тот же франтоватый белый костюм, приклеили им усы и слегка загримировали под Леджера.

Если все время иметь в виду историю с Леджером, при желании в этом фильме можно увидеть метафору реализации фантазий и ее фатальных последствий.

Но фильм преобразился не за счет сценария (изменения в нем были минимальны), смыслы приросли главным образом за счет расслоения героя, надевающего за магическим зеркалом разные маски. Более того, «ребрендинг» обернулся, скорее, данью самому кино, тому «воображариуму», который выступает множительным аппаратом, материализуя невидимое, сокровенное, скрываемое, что таится за внешней оболочкой.

Манипулятор, маэстро воображариума — это режиссер, прячущийся под маской доктора Парнаса (Кристофер Пламмер), то есть сам Терри Гиллиам, чей автопортрет является нам где-то на краю игровой площадки по канону старинных мастеров, изображавших на первом плане заказчиков картины, чтобы самим притулиться где-то в укромном уголке, в зеркальном отражении. Доктор Парнас — это одновременно реинкарнация мечтателя-романтика барона Мюнхгаузена из его фильма и Дон Кихота — давнего за-

«Воображариум доктора Парнаса»
(The Imaginarium of Doctor Parnassus)
Авторы сценария **Терри Гиллиам, Чарлз Маккоуэн**
Режиссер **Терри Гиллиам**
Оператор **Никола Пекорини**
Художник **Анастасия Масаро**
Композиторы **Джефф Данна, Майкл Данна**
В ролях: **Кристофер Пламмер, Лили Коул, Хит Леджер, Джонни Депп, Джуд Лоу, Колин Фаррелл, Том Уэйтс, Эндрю Гарфилд, Верн Тройер**
Infinity Features Entertainment, Poo Poo Pictures, Davis-Films, Grosvenor Park Production, Parnassus Productions
Великобритания — Канада — Франция
2009

мысла, к которому теперь Терри Гиллиам, кажется, наконец вплотную приступил.

Усталый и разочарованный доктор Парнас предоставляет действовать Тони, оставаясь в тени и удивляясь тому, как ловкому эффективному менеджеру удается завлечь в его ветхий балаган толпу вожделеющих обновления дамочек, тому, как щедро сыплются на подмостки фунты стерлингов, чеки и драгоценности. Только в воображении сам Гиллиам мог получить такую адекватную плату за фильмы, отмеченные барочной изобильностью беспредельной режиссерской фантазии, гротескным кафкианством, перепадами бытовой реальности и фантасмагории, богатством декоративных фактур и неожиданностью драматургических ходов. Здесь без всякой хитрости формата 3D, а с помощью широкоугольников оператора Николы Пекорини создается осязаемая объемность изображения. Трехмерность возникает не только за счет диапазона охвата пространства, но и за счет трехмирия: реального мира туманного дождливого Лондона, дешевой мишуры театральной атрибутики и волшебного зазеркалья. В то же время замедленно-монотонный ритм и меланхоличность повествования «Воображариума...» свидетельствуют о том, что мастер утомился, хотя и остается по-прежнему дерзким в визуальной отваге.

Тем не менее жизнь научила Гиллиама превращать недостатки если не в достоинства, то в особенности.

Доктор Парнас устал, потому что ему тысячи лет; он на свою беду слишком долго был бессмертным. Гиллиам присваивает себе бессмертие, чтобы пережить эту тяжкую участь так осязаемо, чтобы не захотелось стать бессмертным на самом деле. Alter ego автора доктор Парнас, некогда страстный игрок, заключил пари с дьяволом (Том Уэйтс), выиграл и получил дар вечной жизни. Но мистер Ник (Old Nick — так в Англии называют князя тьмы, потому как в старину верили, что если помянешь его, он враз и нарисуется), конечно, не желает остаться внакладе, разбрасываясь такими подарками. Сатана дождался часа, когда влюбленный в прекрасную девушку Парнас был готов пожертвовать бессмертием ради молодости, и снова предложил сделку. На сей раз Сатана в обмен на то, что Парнас вернется в стан простых смертных, потребовал дочь Парнаса Валентину, когда ей исполнится шестнадцать лет. Все действие фильма разворачивается в течение тех трех дней, которые остались до истечения назначенного срока, и Парнас всеми силами и средствами пытается избежать расплаты.

Но и Сатане скучно просто так дожидаться обещанного. Он игрок, а потому предлагает пересмотреть условия договора: пусть Валентина достанется тому, кто первым обольстит пять душ.

Манипулируя чужими душами, доктор Парнас (то есть сам Гиллиам) прячется за серией аттракционов, выворачивающих наружу истинные стремления и подлинную суть персонажей, которых не жалко.

Создание автопортрета, как известно, не может обойтись без зеркала, в данном случае не только умножающего сущности единого, но и открывающего дорогу в зазеркалье, где материализуются призраки воображения.

Скетчи, посвященные материализации фантазий, в отличие от мрачноватой атмосферы сквозного действия, разворачивающегося в условном Лондоне (якобы современном, но больше напоминающем викторианскую эпоху), обладают прельстительностью идиллической или жутью страшной сказки. Ожившие фантазии могут обернуться дивным растением, но чаще распускаются цветком зла. Отвязный забулдыга Мартин, увязавшийся за Валентиной, оказавшись в заколдованном лесу зазеркалья, плюхается мордой в болотную грязь, усыпанную пустыми бутылками и пивными жестянками. Состоятельная молодящаяся дамочка попадает в розовое «женское счастье» с гигантскими туфлями на высоченных каблуках и драгоценными цацками. Неверный любовник качается в золотой гондоле с женщиной своей мечты и вплывает в русло реки, забитой мертвыми телами и разлагающимися тру-

пами животных. Ирония состоит в том, что вожделенная мечта каждый раз предстает в гротескно преувеличенном виде, исключающем ее, так сказать, потребление. Воображение — важнее, превыше смиренной пользы его материализации; человек не может выдержать груза обрушившейся на него реальности, тем более реальности фантазма, где все носит невероятно избыточный характер.

Характерно, что в зазеркалье меняется внешность человека. Изначально это было связано с необходимостью заменить Хита Леджера другими актерами, а превратилось в важный идейный принцип. Зеркало — не только символ голой истины и зрения, но и пороков — гордыни, суетности и распутства. В «реальной» жизни незнакомец Тони, которого циркачи из труппы Парнаса спасают из петли, выглядит вполне симпатичным, но за зеркалом его нагоняет и выявляет та реальность, которую он словно бы даже и забыл, может быть, хотел бы забыть, да грехи слишком тяжки.

Тех, кто ему дорог, — дочь Валентину (Лили Коул), фокусника Антона (Эндрю Гарфилд) и своего «Санчо Пансу», саркастичного карлика Персиваля (Верн Тройер), воплощающего голос практического разума, — доктор Парнас от этой участи свершившихся желаний оберегает. Правда, когда Валентина вырывается из-под его опеки и попадает в зазеркалье в одной лодке с Тони (в лице Колина Фаррелла), это плохо для нее кончается. Зеркало — опасная вещь даже для тех, кому нечего скрывать. Впрочем, утратив невинность, Валентина, сама о том не подозревая, спасает свою душу.

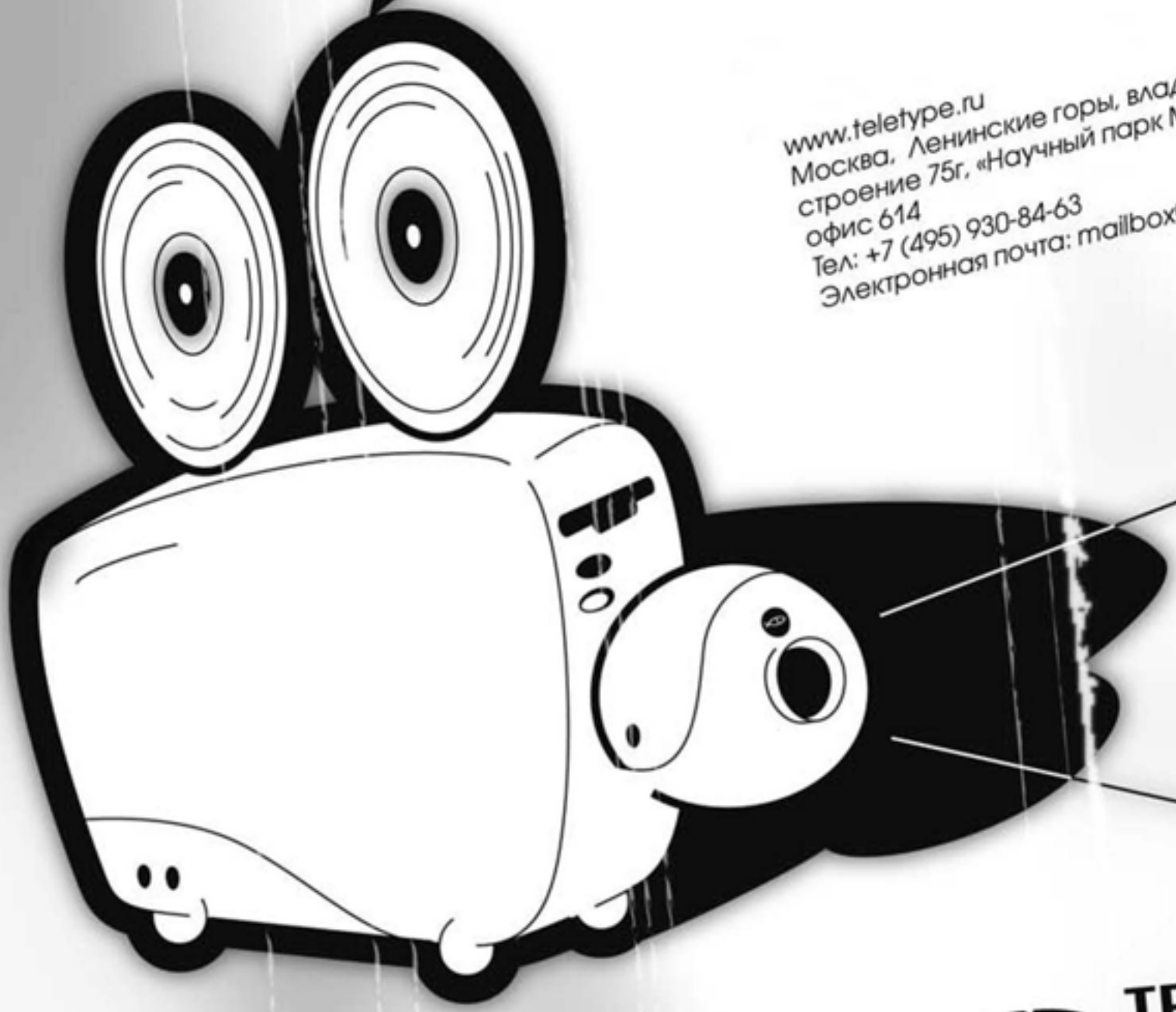
Зеркальная тема влечет за собой тему ловушки — исчезновения между зеркалами, и почти все герои «Воображариума...» в свой капкан неизбежно попадают. Одних не жаль, другие вообще нам безразличны, но самая печальная судьба поджидала, оказывается, Валентину. Сатана, мистер Ник, ее не поймал, ее поймал мир благополучия — а что может быть тоскливее этого, если провел детство и юность в фургоне бродячих артистов.

Это то самое «последнее искушение», которое пережил Иисус уже на кресте в романе Никоса Казандзакиса и фильме Мартина Скорсезе. Тысяча мелких радостей: чтобы жена открыла дверь, чтобы есть, пить, плодить потомство, сидеть на крыльце своего дома, держа на коленях сына и дочь, — все это предлагал дьявол Иисусу под видом Ангела, и, видимо, этим же сумел-таки прельстить Валентину Сатана из «Воображариума». Доктор Парнас наблюдает за тихим счастьем дочери издалека и не хочет к ней приблизиться.

Однако, как вкрадчиво говорит Тони устами Джонни Деппа, «ничто не вечно, даже смерть».

ВАЖНЕЙШИМ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE



www.teletype.ru
Москва, Ленинские горы, владение 1,
строение 75г, «Научный парк МГУ»,
офис 614
Тел: +7 (495) 930-84-63
Электронная почта: mailbox@teletype.ru

TELE TYPE

И М Е Н А

Джеймс Кэмерон

АНТОН ДОЛИН

Я, чужой

— Я знаю, что бледнолицые — гордое, алчное племя… Но пусть они не слишком похваляются перед лицом Маниту! Они пришли в эту землю со стороны восходящего солнца и могут уйти в сторону заходящего. Я часто видел, как саранча объедала листья деревьев, но время цветения снова наступало для них

Фенимор Купер, «Последний из могикан»

Когда в 2154-м году бывший морпех Джейк Салли выкатился на инвалидной коляске из космического корабля на негостеприимную почву планеты Пандора, что в системе Альфа Центавра, он смутно представлял себе, что его ждет. Вроде, он должен был принять участие в научном эксперименте вместо брата-близнеца — ученого, не вовремя убитого уличными хулиганами на далекой Земле. Большого энтузиазма по поводу подмены на Пандоре не выказали, но все-таки переселили сознание Салли из его парализованного тела в синекожего аватара — биологически сформированного двойника, идентичного туземцам, трехметровым хвостатым На'ви. Дальше все пошло по плану. Джейк втерся в доверие к местным и так помог ученым с их исследованиями, а военному гарнизону добыл информацию, при помощи которой можно было изничтожить колонию аборигенов, ведь племя базировалось аккурат над крупнейшим месторождением уобтания — редчайшего минерала. За ним-то земляне на Пандору и пожаловали: драгоценный камушек мог бы помочь решить глобальный энергетический кризис на нашей родной планете. В то время никто еще не мог предположить, что вскоре простак Салли предаст свою расу, обречет Землю на гибель и станет мессией для На'ви.

Скажем начистоту — куда как проще было догадаться, что новый фильм пятидесятипятилетнего Джеймса Кэмерона «Аватар» станет самым ажиотажным феноменом сезона, хотя далеко не каждый мог предсказать ему еще более славную прокатную судьбу, чем судьба «Титаника» — на момент премьеры «Аватара» самой кассовой картины в истории, снятой тем же режиссером. С «Аватаром» Кэмерон побил собственный рекорд, доказав, как минимум, одно: успех «Титаника» не был случайным. Осмысляя триумф «Аватара», комментаторы высказывали самые причудливые гипотезы. Привлекали американскую историю и индейскую мифологию, вспоминали кино и оперу, сравнивали философские системы Платона и французских постструктуралистов, не забывали о теории заговора; иные, устало вздыхая, объясняли, что народ туп, а агрессивная реклама способна на чудеса — и самый плохой фильм можно сделать популярным. Быть умным постфактум совсем не сложно: если бы любая из этих теорий была справедливой, кому-нибудь другому — а не

Кэмерону — удалось бы за двенадцать лет, прошедшие с премьеры «Титаника», побить его рекорд. Но взять эту планку смог лишь он сам.

Почему? На первый взгляд Джеймс Кэмерон — такой же невыразительный простак, как Джейк Салли, типичный обитатель голливудских холмов, живое воплощение американской мечты. Родился в захолустной Канаде, в институтах обучался физике и философии, работал водителем грузовика, потом устроился подмастерьем на студию Роджера Кормена, где занимался спецэффектами и доводил до ума чужие проекты, вроде ужастика «Пиранья-2» (1981). А потом повезло с умными продюсерами, снял «Терминатора», и пошло-поехало, вплоть до полушутливого заявления «Я — король мира» на оскаровской церемонии в 1998-м.

Только ведь на самом деле Кэмерон — засланный казачок, шпион с вражеской территории, свой среди чужих, как и морпех Салли. В голливудском «Парке юрского периода» он — одно из крупнейших животных, но к числу динозавров не относится; Кэмерон — представитель авторского, а не индустриального кинематографа, по дикой случайности открывший свой авторский талант в области масскульта. В отличие от Спилберга и Земекиса, он всегда самостоятельно пишет сценарии, с боем пробивает их через большие студии, ведет свою линию: у него есть отчетливая система приемов, мотивов и тем, которыми он одержим с самого начала карьеры. В отличие от Лукаса, предпочитает режиссуру продюсированию. Обожает эксперименты, одним из которых, безусловно, был «Аватар»: научно-фантастические фильмы не пользуются широкой популярностью и остаются товаром для специфического потребителя, и делать такое кино за четыреста миллионов долларов — в эту сумму оценивается совокупный производственный и рекламный бюджет картины — это риск. Не говоря о спорном решении сделать главными героями синих и хвостатых инопланетян.

Голова идет кругом, как только взглянешь на список самых кассовых фильмов в истории кино, где первые два места занимают «Титаник» и «Аватар». Кроме этих двух пунктов, в первой двадцатке есть лишь один фильм, который не был продолжением успешной картины, не был основан на известной франшизе, на книге-бестселлере или сверхпопулярной серии комиксов: это мультфильм «В поисках Немо», занимающий восемнадцатую позицию. Притом в «Аватаре» нет прибыльных, по голливудским меркам, звезд, этот фильм не обещал знакомой зрителю истории, в нем не было скрытых центров притяжения. Да и рекламная кампания не отличалась особой изобретательностью. Выходит, публика пошла в кино на режиссера, как ходят на Вуди Аллена, Ингмара Бергмана, Андрея Тарковского! В списке самых кассовых фильмов следующая за «Аватаром» картина, которая привлекла зрителя фамилией постановщика, стоит на 76-м месте — и это «Спасти рядового Райана» Стивена Спилберга. К слову, Кэмерон всегда называл Спилберга своим любимым режиссером — а тот, выйдя с сеанса «Аватара», заявил, что такого сильного впечатления не получал со времен «Звездных войн» в 1977-м. Ну, тут уж можно добавить, что именно те «Звездные войны» вдохновили Кэмерона на выбор профессии, а Джордж Лукас, посмотрев «Аватар», вознамерился перевыпустить свой шедевр в формате 3D... Это уже не замкнутый круг, а своеобразная спираль, проследить которую до конца (или начала) невозможно.

Режиссер авторского кино — и мировой чемпион по кассовым сборам? Не единственный парадокс Джеймса Кэмерона. Он, король голливудских постановщиков, последовательно и осознанно отрицает основополагающий принцип голливудской эстетики: закон хэппи энда. Финалы многих картин Кэмерона не только не счастливые — они, по сути, совпадают с концом света. Тенденцию задал «Терминатор» (1984), который Кэмерон считает своим дебютом («Пиранья-2» не в счет), — фильм начинался с картин Апокалипсиса, к нему же подводили последние кадры. Герои Кэмерона — солдат из будущего Кайл Риз и его подзащитная Сара Коннор — могли отвоевать у робо-

та-убийцы уже свершившиеся события, но не имели возможности повлиять на будущие. В «Терминаторе-2» (1991), получившем красноречивый подзаголовок «Судный день», Сара в компании с собственным сыном и перековавшимся роботом все-таки делала попытку предотвратить Армагеддон — и снова безуспешно. Более того, выяснялось, что технический прорыв, который вскоре позволит ученым создать новое поколение разумных машин (они-то и уничтожат человечество), оказался возможным благодаря деталям, оставшимся после «смерти» первого терминатора: значит, сама Сара Коннор была не только матерью будущего мессии, но и одной из причин грядущей катастрофы.

«Терминатор»

«Чужие»

Кэмерон не использует Апокалипсис как выигрышный сюжет для развлечения досужей публики и этим отличается от Майкла Бэя или Роланда Эммериха, бравых певцов новой голливудской эсхатологии. Его интересует не то, какие героические качества простой американец будет проявлять перед лицом страшнейшей из всех угроз, а то, как население Земли довело себя до изничтожения — заслуженного и неотвратимого. Живописных картин крушения Эйфелевой башни или Крайслер-билдинг в его фильмах не найти. В апокалиптической теме режиссер вообще тяготеет не к компьютерному эрзац-реализму, а к преувеличенной метафорике.

Заглядывая за занавес будущего, Кэмерон видит картины настолько наглядные и страшные, что немедленно отворачивается, обрекая зрителя-вуайериста на такую же целомудренную реакцию. В «Терминаторе» — это первые мгновения фильма, занимающие едва ли минуту, в которую гусеница чудовищной, не поместившейся в кадр машины давит человеческие черепа. В «Судном дне» — вещее видение Сары Коннор, которая стоит у решетки детской площадки и тщетно пытается предупредить беспечных детей и мамаш (в том числе саму себя, счастливо играющую с упитанным ребенком) о ядерном взрыве. Сгорая заживо в отнюдь не очистительном огне, она продолжает оплакивать тех, кому еще только предстоит погибнуть, пока не превращается в скелет и не рассыпается в прах.

Вечно эффектный образ смерти с черепом и костями — в основе «Терминатора». Наибольший ужас в первом из двух фильмов вызывает образ ходячего, не желающего рассыпаться скелета (Т-800), а во втором — образ робота из жидкого металла (Т-1000), вовсе лишенного костяка и потому не подлежащего ликвидации.

В обеих картинах главный положительный герой должен погибнуть, чтобы ценой своей жизни выкупить у судьбы жизнь ребенка — и слабую надежду на будущее. Даже самая известная фразочка «Hasta la vista, baby» не что иное, как ритуальное прощание с противником, обреченным на гибель. Таким образом, оба «Терминатора» — фильмы о смерти, которая непременно настигнет и каждого отдельного человека, и все человечество в целом.

Сенсационный успех «Титаника», далеко не лучшей работы режиссера, заставляет социологов и культурологов ломать голову на протяжении последних двенадцати лет. Так, Умберто Эко объясняет его сочетанием исключительно некрасивой актрисы (Кейт Уинслет) с красавцем актером (Леонардо Ди Каприо), что моментально привлекло толпы таких же непривлекательных девочек в кинотеатры. Однако со временем различия смылись, Уинслет похорошела, а Ди Каприо подурнел — магия фильма осталась прежней. Да и в момент выхода «Титаника» на экраны аудитория фильма отнюдь не сводилась к прыщавым восторженным школьницам.

А может, дело в том, что в «Титанике» Кэмерон доходчиво и без помощи научной фантастики рассказал абсолютно внятную историю о конце света? Историю о гибели целого универсума — развитого классового общества, обитавшего на нескольких палубах парохода-гиганта. В новой версии мифа о великом потопе сам «Титаник» — обманчивая копия Ковчега, построенного не с благой, а с досужей целью, и потому не способного спасти пассажиров от смерти. В картине, сделанной с небывалым размахом («Терминатор-2: Судный день» стал первым голливудским фильмом, бюджет которого превысил сто миллионов долларов, «Титаник» — первым, стоившим больше двухсот миллионов), крайне мало массовых сцен и общих планов крушения. В памяти остается другое: частные эпизоды смертей обнявшихся стариков, надменного миллионера, многодетных бедняков, морских офицеров, музыкантов-стоиков. «Титаник» Кэмерона — не что иное, как масштабнейший dance macabre современного кинематографа. Финальная гибель протагониста, не отягощенного никакими грехами, и бессмысленное выживание так и не наказанного антагониста — лишнее подтверждение тезиса о сокрушительной силе смерти, не щадящей никого. Пожалуй, трюизм, но не из числа тех трюизмов, которые обычно излагаются в голливудских блокбастерах.

Идея бренности всего сущего и неисправимой алчности людей подчеркнута обрамляющим рассказом о поисках легендарного алмаза, давно хранящегося у ветхой старушки, в которой никто и никогда не опознает обнаженную модель с соблазнительного рисунка почти вековой давности. Уничтожение бриллианта — реминисценция из стивенсоновского «Алмаза раджи». К этому же нравоучительному пафосу Кэмерон возвращается в «Аватаре», где люди опять гибнут не столько за металл, сколько за драгоценные камни, добываемые с немалым риском из недр девственной Пандоры.

«Бездна»

После «Титаника» «Аватар» может показаться образцом умозрительной благостности: здесь на экране умирают совсем немногие, а из числа более или менее главных персонажей только трое. Однако и это кино посвящено концу света: просто Кэмерон милосердно оставил Апокалипсис за кадром. Фильм полон намеков на то, как плохо дела обстоят на Земле — ее изнуряют постоянные гражданские войны и экономический, а также энергетический кризисы, которые и заставляет искать выход в межпланетном мародерстве. Из закадрового монолога героя в начале фильма мы узнаем, что ма-

«Правдивая ложь»

лосимпатичных наемников на родной планете считают спасителями человечества. Режиссеру хватает нескольких упоминаний о ситуации на Земле и единственного крошечного флэшбэка, в котором брата-близнеца Джейка Салли, перспективного ученого, сжигают в крематории в картонной коробке из-под бытовой техники. Наша когда-то зеленая планета близка к гибели, естественные ресурсы Пандоры — последний шанс на выживание. В свете этой информации спаситель На'ви Джейк, перешедший на сторону синекожих туземцев, превращается в предателя и погубителя собственного народа. Хитроумному Кэмерону при помощи 3D, motion capture и прочих уловок удается перевербовать вместе с Джейком и зрителя: в финале он от души радуется позорному проигрышу землян и воспринимает как хэппи энд завершающий кадр картины, в котором с экрана исчезает последнее человеческое лицо. Основного факта это не меняет: теперь людям надеяться не на что.

Сами напросились. Эту длинную историю Кэмерон начал рассказывать много лет назад, еще в «Чужих» (1986). Если в «Чужом» Ридли Скотта инопланетная тварь проникала на корабль «Ностромо», чтобы добраться до Земли, по пути пожрав весь экипаж, то в «Чужих» люди по собственной воле отправлялись на планету, где обитают неуничтожимые монстры. Они пригласили дьяволов в свой дом — иначе те тихо сидели бы в своей преисподней. Бойкий менеджер Селфридж (Джованни Рибизи) из «Аватара» — прямой наследник «белого воротничка» Берка (Пол Рейзер) из «Чужих», готового ценой гибели всех колонистов с Земли вывезти на родную планету эмбрион чудовища, в котором он видит идеальное оружие. Он готовит конец света, и героиня, лейтенант Рипли, может остановить его единственным образом: уничтожив другой мир — тот, в котором обитают Чужие.

Сходная ситуация возникает в парадоксальной «Бездне» (1989), где люди чуть не уничтожают неведомых подводных обитателей, сбросив на их не-

видимую империю атомную бомбу — и те поднимаются на поверхность, чтобы дать человечеству урок. Какой именно — остается за кадром: то, что большинству зрителей видится хэппи эндом, по здравому размышлению можно назвать открытым финалом. Во всяком случае, к моменту выпуска «Аватара» двадцать лет спустя иллюзий у Кэмерона не остается. Он больше не верит в мирный контакт между людьми и представителями более гармоничной цивилизации: возможна только беспощадная война, которая неминуемо завершится гибелью как минимум одного из двух миров.

Стоит ли удивляться тому, что единственный фильм Кэмерона, завершающийся на безоговорочно мажорной ноте — «Правдивая ложь» (1994), — по жанру комедия, да еще и с элементами пародии? Впрочем, и в ней он не стал жалеть род человеческий: на экране погибает семьдесят один человек. «Милый, ты убил многих?» — спрашивает шокированная жена у мужа, который неожиданно оказался не скучным клерком, а спецагентом разведки. «Любимая, все они были плохие», — моментально оправдывается тот. Ту же логику использует Кэмерон, тем не менее, по-прежнему верный своей специфической этике: метафора вместо спекуляции на реальных фобиях населения. Ведь после 11 сентября 2001 года он отказался снимать сиквел «Правдивой лжи», уже готовый к запуску: режиссер объявил, что шутки о террористах перестали быть смешными. Зато после успеха «Аватара» совсем уже всерьез встречался в Японии с последним живым свидетелем бомбардировок Хиросимы и Нагасаки, тут же купив права на экранизацию книги об этом вполне реальном Апокалипсисе XX века.

Апокалипсис — не только конец света, но и откровение о нем, которое испытывает Сара Коннор. В «Терминаторе» его, как не вполне благую весть, приносит ангел-хранитель из будущего — Кайл Риз, в «Судном дне» оно приходит во сне. Армагеддон не то чтобы остается за кадром — он попадает в кадр, но мимолетно, предлагая героям или зрителям готовиться к кошмару, который только что привиделся им по воле режиссера. Не стремясь превратить симитированный конец света в самоценный аттракцион, Кэмерон призывает человечество к рефлексии над грядущей катастрофой.

Само понятие «откровение» — в центре каждого из фильмов Кэмерона, даже если в нем нет параллелей с откровением Иоанна Богослова. Героиня «Правдивой лжи» Хелен Таскер тоже переживает откровение, узнав об истинной профессии своего мужа Гарри. Правда, к этому моменту род занятий Гарри может остаться тайной лишь для такой наивной клуши, как она. Меж тем, каждому зрителю — не только ознакомленному с несколькими опасными миссиями героя, но и видевшему ранее хоть один фильм с участием Арнольда Шварценеггера, — очевидно, что человек с такой физиономией и мускулатурой никак не может быть банальным торговцем компьютерами. Любой простак из массовки давно бы догадался, кто такой Гарри, — недаром он преследовал опасного арабского террориста, гарцуя по городу на коне, что потом не могло не попасть во все выпуски новостей; любой простак — только не Хелен. Кэмерон намеренно сгущает краски, чтобы самое шокирующее откровение подавалось как бесспорная и общеизвестная истина, в которую моментально поверит даже ребенок. Собственно, ребенок и верит — увидев папу за штурвалом вертолета, его дочь Дана почти не удивляется и сигает с нешуточной высоты, не усомнившись в способности отца поймать ее на лету.

Своими фильмами Кэмерон доносит до зрителя простейшие истины — за это его, собственно, и обожает публика: моментальное опознавание месседжа как очевидного сообщения ведет к катарсису. Технический прогресс опасен, рано или поздно он обернется против людей («Терминатор», «Терминатор-2», «Титаник»). Жить в гармонии с природой и открывать ее неисчерпаемые тайны — хорошо, это спасет человечество («Бездна»). Не стоит открывать ларец Пандоры — любопытство и жадность до добра не доведут («Чужие»). Любовь важнее социальных предрассудков («Титаник»). Неудивительно, что са-

мым большим триумфом Кэмерона стал именно «Аватар»: ведь в нем на пальцах доказываются все вышеперечисленные максимы.

Банальность этих откровений ничуть не смущает Кэмерона. Он твердо знает, что для обывателя, сознание которого замутнено потоками ненужной информации, напоминание о вечных ценностях прозвучит как сенсация: главное — подать его эффектно и доходчиво. Отсюда — беспрестанные обвинения режиссера во вторичности и даже плагиате (утверждая прописные истины, ты неизбежно повторишь чьи-то слова и мысли). Еще по поводу «Терминатора» фантаст Харлан Эллисон чуть не засудил Кэмерона. Режиссер сам признавался, что интрига фильма была вдохновлена двумя эпизодами сериала 1960-х «За гранью возможного», а сценарии к ним писал именно Эллисон. Конфликт был решен, когда в видеорелизе «Терминатора» к титрам добавили специальную благодарность писателю. Внимательные читатели научной фантастики считают, что фильм списан с новеллы Филиппа К. Дика «Вторая модель» (1953). Подобные обвинения преследовали Кэмерона на протяжении всей карьеры и достигли апогея к «Аватару». Знающие люди составляли многостраничные списки «источников», россияне всерьез уверяли, что американец опошлил наследие братьев Стругацких, Ефремова и Булычева. Когда же речь шла не о списывании, а о заимствованиях, то в опусах Кэмерона находили больше культурных параллелей, чем в джойсовском «Улиссе».

Вопрос лишь в том, стремился ли режиссер к признанию своей стопроцентной самобытности и должен ли претендовать на таковую сверхпопулярный автор, произведения которого неизбежно обрастают дополнительными смыслами, как дно пиратского корабля ракушками? Кэмерон не боится вечных тем и мотивов, архетипов и даже стереотипов. Используя их в собственной мичуринской практике, он наращивает масштаб каждого художественного элемента до допустимого (или даже недопустимого) предела. Робот-киллер превращается в Карающего Ангела, лос-анджелесская официантка или лейтенант космических войск — в Деву Марию, капитан подводной буровой — в Колумба, безработный художник — в Орфея, парализованный десантник — в Спасителя. Размер имеет значение, особенно в области смыслов. За фабулой «Аватара» легко опознается хрестоматийная для американской истории и культуры легенда о Покахонтас — индейской принцессе, полюбившей английского капитана Джона Смита, и многочисленные киновариации на эту тему (от «Танцев с волками» Кевина Костнера до «Нового мира» Терренса Малика). Однако сила «Аватара» в том, что конфликт людей с На'ви не исчерпывается развернутой аллюзией на захват европейцами Америки или оккупацию Ирака войсками Джорджа Буша. Здесь речь идет о чем-то большем — о фундаментальных свойствах человеческой натуры, ее слабых и сильных сторонах.

Сходный принцип укрупнения уже сформированного образа Кэмерон использует в работе с актерами. Неразрушимый силач, лишенный чувства юмора, каким Шварценеггер представал в «Конане-варваре», превращался в «Терминаторе» в идеальную машину для убийств, воплотившую в почти карикатурной форме все приметы подлинного мачо; тот же образ, с тех пор бесконечно тиражируемый в других фильмах и в массмедиа, был использован Кэмероном — почти без изменений, только с переменой «минуса» на «плюс» — в «Терминаторе-2» и «Правдивой лжи». Рипли в «Чужом» Скотта была канонической «последней выжившей», которой элементарно повезло справиться с монстром, а в «Чужих» Кэмерона она же становилась последней и единственной надеждой двух миров. Исполнив в «Аватаре» роль исследовательницы инопланетной флоры и фауны Грейс, Сигурни Уивер, по сути, вернулась к амплуа Рипли, будто бы не переживавшей событий «Чужого-3»и «Чужого-4».

Джейми Ли Кёртис уже обнаруживала свою способность играть героиню триллера в нескольких картинах Джона Карпентера, а недюжинный комический талант продемонстрировала в «Рыбке по имени Ванда»: Кэмерону достаточно было соединить два этих амплуа в одно — и роль в «Правдивой лжи» при-

несла актрисе первый в ее карьере «Золотой глобус». Актерский имидж Кейт Уинслет и Леонардо Ди Каприо окончательно сложился после сумасшедшего успеха «Титаника», однако образ Джека Доусона был вылеплен из персонажей, сыгранных Ди Каприо в «Полном затмении» и «Ромео + Джульетте». Да и образ Розы Де Витт развился из девчонки-бунтовщицы из «Небесных созданий»: даже утонуть к тому моменту Уинслет уже успела — в «Гамлете» Кеннета Браны, где она играла Офелию. И Сэм Уортингтон успел до «Аватара» засветиться в роли другого мессии — жертвующего собой киборга из «Терминатора-4» Макджи. Впрочем, этот факт, скорее, относится к числу курьезов — «Аватар» снимался значительно раньше.

Напротив, карьеры актеров, которых Кэмерон выводил в протагонисты, самостоятельно, как правило, не получали столь блистательного продолжения. Ни исполнительница роли Сары Коннор и бывшая жена режиссера

«Титаник»

Линда Хэмилтон, ни сыгравший центральные персонажи «Терминатора», «Чужих» и «Бездны» Майкл Бин не получали впоследствии столь выгодных предложений ни от одного другого постановщика. Да и сравнительный прокатный неуспех монументальной «Бездны» в немалой степени был связан с тем, что Кэмерон сделал основную ставку на Мэри Элизабет Мастрантонио, чей персонаж в фильме кардинально отличался от единственной ее известной роли в «Цвете денег».

Кстати, профессиональная судьба Кэмерона с самого начала складывалась так, что он — режиссер-автор, всегда снимавший по собственным сценариям, — не раз брался за разработку чужого материала. Как-никак его первая работа «Пиранья-2» — сиквел «Пираньи» Джо Данте, который Кэмерон доделывал за другим режиссером. После «Терминатора» он написал сценарий для продолжения фильма «Рэмбо: Первая кровь», который потом был радикально переделан Сильвестром Сталлоне, и тогда же по собственной инициативе создал сценарий «Чужих», сиквела нашумевшего фильма Ридли Скотта. Общеизвестно и то, что «Правдивая ложь» основана на сюжете комедии француза Клода Зиди «Тотальная слежка».

Тем не менее начинавший карьеру в эпоху расцвета постмодернизма в массовом кино Кэмерон — не постмодернист; недаром наибольшие удачи, «Титаник» и «Аватар», пришли к нему уже на новом культурном витке, когда идеология и эстетика постмодерна подвергались критическому переосмыслению. Бесконечно прибегая к сторонним источникам вдохновения и заимствуя чужое, Кэмерон не уравнивает его с собственным, не присваивает с иронической ухмылкой. Наоборот, объявляет всеобщим достоянием, бездонным public domain, включая своих многочисленных зрителей в число обладателей нескончаемых содержательных ценностей.

Освоение чужого материала для Кэмерона — не только и не столько креативная стратегия, сколько материал для размышлений. Если Апокалипсис — любимый его сюжет, то взаимоотношения с Чужим как с категорией социальной и философской — неизменный лейтмотив.

Собственно, пробой пера для молодого Кэмерона в 1978-м стал проект с характерным названием «Ксеногенезис», то есть «Генезис чужих». Ассоциация дантистов, вдохновленная немыслимым успехом «Звездных войн», выделила на дебют режиссера-непрофессионала аж двадцать тысяч долларов — и благодаря этим деньгам он с другом Уильямом Уишером, который получил главную роль, смог снять и смонтировать двенадцатиминутную короткометражку. Она впоследствии и стала пропуском на студию Роджера Кормена. В «Ксеногенезисе» впервые появляется управляемый человеком аппарат, усовершенствованная версия которого представлена в «Аватаре», а сюжет посвящен неожиданной встрече двух людей — мужчины и женщины — с враждебным роботом-разрушителем. Причем в полном соответствии с принципами сюжетосложения всех последующих фильмов Кэмерона мужчина вскоре капитулирует, а женщина сражается с чудищем до самого конца. Где-то за кадром маячит и Апокалипсис, от которого земную расу должны спасти эти двое, новые Адам и Ева.

Так что не стоит удивляться тому, что в полновесном дебюте Кэмерона «Терминатор» тем Чужим, который являлся в наш мир, стал именно робот-убийца, который, если верить режиссеру, ему приснился, а мишенями киборга стали женщина и защищающий ее мужчина, от которых зависит судьба человечества. Киллер и спаситель оказываются на экране практически одновременно: обнаженные чужаки во враждебной Вселенной, у каждого своя миссия. И зритель, и героиня тратят немало времени на то, чтобы разобраться, кто есть кто. Чужак одновременно пугает, представляет угрозу для жизни и возбуждает своим всезнанием и мощью: равнодушная к сексу Сара Коннор влюбляется в своего телохранителя, и их союз позволяет произвести на свет будущего мессию. Постепенно учась различать двух Чужих, Сара (и публика вместе с ней) узнает их намерения, параллельно осуществляя телесное, так-

тильное знакомство: сперва разоблачает раненого Кайла Риза перед актом любви, затем развоплощает Терминатора, превращая его из подобия человека в металлический скелет, а потом и вовсе в груду металлолома. На двойственности фигуры Чужого построен и зачин «Терминатора-2», в котором цельнометаллический Т-800 неожиданно оказывается спасителем Сары и ее сына Джона, а гуманоидный Т-1000 — усовершенствованной версией робота-убийцы.

Внешность Чужого обманчива, его цели туманны. При столкновении с ним человек должен задействовать все внутренние ресурсы, чтобы декодировать

Джеймс Кэмерон на съемках фильма «Аватар»

«Аватар»

неизвестный организм и не ошибиться. А ошибка при контакте с чужаком может оказаться фатальной — так гибнет колония поселенцев-землян в начале «Чужих». Самонадеянность губит и элитное подразделение спецназовцев, отправленных на планету «LV-426», чтобы справиться с Чужими. Незнание законов, по которым существуют инопланетяне, делает солдат беспомощными, а единственное преимущество Рипли перед ними — в ее предварительном знакомстве с монстрами. Причина гибели Бёрка — спецпредставителя Уэйланд-Ютанской корпорации — в его комичной уверенности, будто он может подчинить себе Чужого, заставить его служить корыстным целям землян. В «Бездне» представлена ровно противоположная ситуация: ученые пытаются наладить контакт с инородным организмом, обитающим на дне океана, а военный-параноик (Майкл Бин) требует его уничтожить, взорвав ядерную боеголовку. Причем главным его мотивом служит вполне обыденная ксенофобия — за попытками Чужих установить контакт с людьми он видит провокацию советских шпионов.

В самом деле, научно-фантастическая основа — отнюдь не обязательное условие для исследования феномена Чужого: социальная ситуация приводит к столь же непредсказуемым контактам и не менее жестоким конфликтам. Об этом говорится и в «Титанике», где роман заблудившейся аристократки Ро-

зы и самоуверенного плебея Джека отсылает не столько к «Ромео и Джульетте», сколько к «Леди и бродяге». Крушение корабля приводит не к объединению пассажиров, а к резкому обострению социальных различий — беднякам не находится места на спасательных шлюпках, их не выпускают с нижних палуб, и они гибнут первыми. В этой ситуации для Кэмерона Апокалипсис — последнее средство для консолидации людей, для конвертации вражды с Чужим в сотрудничество.

В более легкомысленной «Правдивой лжи» добропорядочная мать семейства Хелен обнаруживает чужака в собственном муже — как выясняется, представителе романтичного мира спецагентов. Мимикрируя под представительницу той же Вселенной, Хелен выпадает из привычной ей реальности буквально в другой жанр: здесь женщины дьявольски красивы и соблазнительны, мужчины мастерски владеют оружием и стреляют без лишних раздумий, а задача каждого — или уничтожить планету, или ее спасти. И в «Правдивой лжи», и в «Титанике» сближение женщины с Чужим вызывает сильное эротическое притяжение, и в обоих случаях оно чревато физическим расставанием с привычным измерением ради знакомства с новым. В «Титанике» мир Чужих — низшие палубы (там Роза впервые испытывает раскрепощение и любовь, там же едва не расстается с жизнью), в «Правдивой лжи» — архипелаг Флорида-Кис, где скрываются террористы.

«Вы уже не в Канзасе, вы на Пандоре!» — цитатой из «Волшебника из страны Оз» приветствует новобранцев глава пандорского гарнизона полковник Куорич (Стивен Лэнг). Чтобы построить собственную страну Оз и наконец провести для многомиллионной аудитории полномасштабную экскурсию по универсуму Чужих, Кэмерон потратил двенадцать лет. До сих пор лишь Чужим в его фильмах доводилось вторгаться в несовершенную Вселенную, построенную людьми (даже в «Чужих» противостояние двух сторон происходило в помещениях, выстроенных человеком). Теперь режиссер бросил вызов сам себе, а заодно здравому смыслу как таковому, решившись нарисовать и воссоздать идеальный мир. В ход пошел и опыт, приобретенный за двенадцать лет «простоя», когда Кэмерон снимал документальные 3D-фильмы о глубинах океана: знак равенства между подводными и космическими чудесами режиссер поставил еще в «Бездне», а теперь учился реалистической детализации самых невероятных ландшафтов. Флора и фауна, цветовая гамма и география Пандоры, язык и обычаи На'ви уже удостоились многотомных исследований, так что описывать их в обзорной статье — пустое дело. Кэмерон осуществил давнюю мечту — зеркально перевернул композицию «Бездны», в которой два часа десять минут экранного времени было посвящено картинам жизни людей, и лишь на пять минут зритель мог оказаться в фантастическом городе подводных Чужих. В «Аватаре» мы мимолетно навещаем безрадостную Землю, а остальное время проводим в волшебных зарослях Пандоры.

Кэмерон, отныне режиссер par excellence, сделал кино, в котором все зависело от него и почти ничего — от актера. Не вполне ясно, в чем тут дело — в перфекционизме ли постановщика или в специальных камерах, которые он лично разрабатывал для съемок «Аватара», но тут технология motion capture доведена до совершенства: живые артисты и их компьютерные аватары органично сосуществуют в кадре, не создавая визуального или смыслового дисбаланса. Единственный, пожалуй, побочный эффект — нежелание консервативных академий «Оскар» и «Золотой глобус» номинировать исполнителей за актерские работы, поскольку инопланетные маски исполнены слишком хорошо и Сэма Уортингтона или Зои Салдана за ними элементарно не видно. Зато идеально манипулируемые персонажи прекрасно вписываются в объемный мир, в котором 3D (именно «трехмерные» сеансы помогли собрать большую часть кассы, причем в рекордный срок) возведено в ранг художественного приема. Идеологическая задача Кэмерона — заставить зрителя забыть о Земле и бросить родную планету на произвол судьбы, оставшись на Пандоре. Поэтому публика оказывается внутри кадра: над ее головой шумят синие

листья, у ног колышется синяя трава, где-то неподалеку от прохода журчит горный ручей. Чудо рядом, и его, кажется, можно потрогать.

Те, кто не поддался агрессивной магии «Аватара» (или поддался, но был этим возмущен), презрительно называли фильм «компьютерной игрой» или даже «мультиком». Безусловно, Кэмерон учел опыты обеих этих сфер, но динамику навороченной игры для Playstation-3 обогатил чисто документальной созерцательностью, а анимации добавил реалистичности и объема — не случайно его На'ви настолько похожи на людей, что позволяют добиться полной самоидентификации зрителя с Чужим на экране. Вспоминая об анимации, трудно удержаться от еще одной параллели: «Аватар» — игровое воплощение образной системы классика анимэ Хаяо Миядзаки. Мировое Древо, на котором замкнута жизнь племени На'ви, как две капли воды напоминает камфарное дерево из «Нашего соседа Тоторо», парящие в воздухе скалы — прямая цитата из «Небесного замка Лапута», а общая этика единения с природой и извечная человеческая мечта научиться летать объединяют «Аватара» с пафосом буквально всех работ японского мэтра. Кэмерона от Миядзаки в выигрышную сторону отделяет лишь масштаб популяризации тех утопических идей, которые раньше были направлены на сравнительно узкую прослойку зрителей.

Ибо «Аватар» по жанру — чистейшая утопия, вызывающая в памяти Мора, Кампанеллу и Руссо. В наш век, все больше увлеченный антиутопиями (к которым относятся и оба «Терминатора»), это редкая возможность эскейпа в идеальный мир, которой счастлив воспользоваться практически любой землянин.

Кэмерон, однако, не этнограф, и изучение мира Чужих для него — нечто большее, чем навязчивая фантазия. В «Аватаре» Джейк Салли не просто попадает в страну Оз. В точности как Дороти, незаслуженно приобретшая славу могущественной колдуньи, он обретает новое тело, а вместе с ним и душу. Внешняя невыразительность Сэма Уортингтона играет Кэмерону на руку: тем разительнее выглядит его перевоплощение в рослого, умного, харизматичного инопланетянина. Это еще и призыв к зрителю: режиссер приглашает его почувствовать себя в шкуре Чужого (недаром первые эпизоды после перевоплощения показаны глазами Джейка). Проникновение во вселенную Чужих для Кэмерона — не что иное, как призыв к мутации, кардинальному изменению несовершенного homo sapiens. В первых его картинах Чужой берет верх над человеком именно за счет своих недюжинных способностей к адаптации («Чужие»), умения физически изменять свой голос («Терминатор») или даже внешность («Терминатор-2»). В частности, поэтому Кэмерон так увлечен стихией изменчивой воды, принимающей любую форму («Бездна»).

Приближаясь к Чужим, обучаясь их невероятным умениям, люди совершенствуются и, напротив, деградируют, если настаивают на «гордом звании» человека. Гордыня не спасает от позорной смерти кичливых полицейских в обоих «Терминаторах» и лихих спецназовцев в «Чужих» и «Аватаре». Рипли же удается одержать верх над чудовищной маткой Чужих лишь после того, как она находит путь к ее инопланетной психике и мстит за гибель собственного ребенка, убивая ее приплод; Кэмерон вознаграждает героиню суррогатной дочерью — девочкой-сиротой. Контактируя с Чужими в «Бездне», Линдси Бригман (Мэри Элизабет Мастрантонио) спасается от смерти под водой и переживает, по сути, второе рождение; то же самое случается с ее бывшим мужем Бадом (Эд Харрис), который учится дышать под водой. Оставляя одно тело и возрождаясь в другом, Джейк Салли в «Аватаре» получает возможность дышать ядовитым (для людей) воздухом: чтобы мутировать, необходимо пройти через ритуальную смерть. Финал «Аватара» — не что иное, как Воскрешение: Джейк хоронит свое бренное тело и открывает глаза в новом обличии. Говоря евангельским языком, Кэмерон не только пророчит Апокалипсис, но и повторяет таинственную реплику апостола Павла: «Не все мы умрем, но все изменимся». С той поправкой, что шанс измениться дается по версии Кэмерона далеко не всем.

Хотя этот путь не закрыт даже для робота. Создав убийственный в своей убедительности образ киборга-киллера в «Терминаторе», уже в «Чужих» Кэмерон реабилитирует андроидов: в отличие от бездушного Эша из первого «Чужого» Бишоп из сиквела готов умереть, сражаясь с врагами рода человеческого. Любопытно, что сыгравший эту роль артист Лэнс Хенриксен был фаворитом Кэмерона среди кандидатов на роль Т-800, но победил все-таки более известный Шварценеггер. И ему в «Терминаторе-2» дается возможность перековаться, стать человеком под стать Пиноккио или Электронику. А эволюция человека идет еще дальше: в «Аватаре» он наконец-то обретает способность летать на радужных птеродактилях икранах и угрожающе красных драконах тороках. Вновь вспоминается Дороти, прилетевшая в страну Оз на своем домике — как Джейк на космическом корабле: он летал во сне, в анабиозе, а уже на Пандоре преобразился и наяву оторвался от земли.

Из всех особей Чужих самого Кэмерона более всего интересуют женщины. С первого фильма до последнего они — сильнейшие персонажи его картин: Сара Коннор — Линда Хэмилтон, Рипли — Сигурни Уивер, Линдси — Мэри Элизабет Мастрантонио, Хелен Таскер — Джейми Ли Кёртис, Роза Де Витт — Кейт Уинслет, Найтири — Зои Салдана. Мужчины слабы, менее приспособлены к жизни, не уверены в себе (Эд Харрис в «Бездне», герои Майкла Бина в «Терминаторе» и «Чужих») или жестоки, односторонни, склонны к разрушению (Арнольд Шварценеггер в «Терминаторе», Роберт Патрик в «Терминаторе-2», Майкл Бин в «Бездне», Билли Зейн в «Титанике», Стивен Лэнг в «Аватаре»). Единственные фильмы, в которых разнополые протагонисты выступают на равных правах — «Правдивая ложь» и «Титаник», но в обоих случаях благотворную трансформацию переживает не мужчина, а именно женщина. За последовательный феминизм и неравнодушие к женскому полу судьба честно отплатила Кэмерону: у него было пять жен, от которых ему достались три дочери и только один сын. Сейчас злые языки все чаще сравнивают женоподобного Кэмерона, сбрившего бороду, с его вирильной экс-супругой Кэтрин Бигелоу, чей фильм «Повелитель бури» (в котором не нашлось, кажется, места ни одной актрисе — только актерам) всерьез конкурирует с «Аватаром» если не в прокате, то в премиальной гонке.

Естественно, как контакт, так и конфликт в этом случае выражается в символическом — или физиологическом — любовном акте. Для Кэмерона процесс слияния с Чужим окружен ритуальным ореолом: больше одного — но всегда принципиально важного — совокупления в его фильмах не бывает. В «Терминаторе» соединение Сары и Кайла дает миру будущего спасителя — Джона Коннора. В «Правдивой лжи» суррогатное соблазнение женой не узнавшего ее мужа открывает героине дверь в мир приключенческого кино. В «Титанике» знаменитая сцена любви в экипаже с запотевшими стеклами навсегда определяет выбор Розы — не спасаться с мужем, а умереть с любовником. Но наибольшую символическую полноту сексуальное единение обретает в «Аватаре», из которого, по иронии судьбы, Кэмерон вырезал самый «откровенный» фрагмент, чтобы не ухудшать прокатный рейтинг картины. Сливаясь с Найтири, Джейк Салли соединяется с ней чувствительными окончаниями косхвостов — теми самыми, которыми На'ви соединяются с животными и растениями; таким образом, Кэмерон превращает всю планету Пандора в единый женский организм, с которым сливается мужчина-герой. Недаром божество этой планеты, на которой царит матриархат, зовут Эйва. Другими словами, это тоже женщина.

Очевидно, и кинематограф для влюбленного в него Кэмерона — существо женского пола, которое платит самому удачливому режиссеру Голливуда взаимностью. А он не играет в ревнивца, делясь возлюбленной со всем миром и позволяя любому зрителю подключить к безразмерному вселенскому USB-порту свою личную флэшку. Достаточно купить билет в кинотеатр.

ДЖЕЙМС КЭМЕРОН:

«Идеальные технологии — не видны»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ФРЕД ТОПЕЛ

Джеймс Кэмерон на съемках фильма «Аватар»

Фред Топел. Должен признаться: идея снять столь масштабный, насыщенный спецэффектами фильм, который при этом не является экранизацией популярной книги, комикса, компьютерной игры или телешоу, показалась мне очень смелой и новаторской. Я был приятно удивлен.

Джеймс Кэмерон. В этом одновременно и достоинство, и недостаток «Аватара». У нас нет готового значимого бренда, мы должны сами создать его. Название «Аватар» имеет смысл лишь для небольшой группы фанатов, ожидающих выхода фильма, но для 99 процентов публики это просто непонятное слово, набор звуков. Остается надеяться, что нам удастся научить людей понимать его. Хотя, говоря о «наборе звуков», я не совсем точен, я имею в виду, что оно бессмысленно, поскольку не вызывает ассоциаций ни с какой определенной маркой. И есть риск, что фильм вызовет негативную реакцию, потому что традиционная мультипликация и анимэ уже завоевали доверие и любовь публики, а о данном проекте никому ничего не известно. Мы вынуждены создавать собственный бренд с нуля, завоевывать репутацию. С другой стороны, именно в этом мне видится главное преимущество нашего фильма. Мы знаем, какую огромную прибыль принес франчайзинг таких проектов, как «Звездный путь», «Звездные войны», «Гарри Поттер». Работать с ними безопасно и удобно — все знают, что получат в итоге. Но эффект новизны пропадает, а ведь фантастические картины рассчитаны именно на то, чтобы поражать, шокировать зрителя. Я уже очень давно не видел фильмов, которые бы увлекали в настоящее приключение, буквально хватали зрителя за шиворот, вытаскивали из дома и забрасывали в путешествие, полное неожиданностей и опасных поворотов.

Фред Топел. На ум сразу приходит «Матрица»...

Джеймс Кэмерон. Да, именно, это очень хороший пример. Мы также не знали, чего ждать от этого фильма, у нас не было зацепок, а в итоге стали участниками потрясающего приключения.

Фред Топел. Как и «Матрица», «Аватар» дает зрителю возможность полностью погрузиться в другой мир, испытать новые ощущения. И этот неиз-

веданный мир, и технологии, которые вы использовали, чтобы рассказать историю, делают картину поистине выдающейся.

Джеймс Кэмерон. История тесно связана с главным персонажем, мы словно видим все происходящее его глазами, наше путешествие — это путешествие Джейка. Оно начинается довольно просто, в его квартире, в маленьком замкнутом пространстве, но с каждым поворотом сюжета масштаб истории увеличивается.

Фред Топел. Сцена, в которой герой прибывает в незнакомый мир и звучит фраза: «Вы уже не в Канзасе», вызвала у меня улыбку. Когда мы видим, как

«Аватар»

герой попадает на планету Пандора, действительно возникают ассоциации с «Волшебником из страны Оз».

Джеймс Кэмерон. Точно. Это мой любимый фильм, я непременно должен был процитировать его в «Аватаре». Мне помог художник-постановщик Рик Картер. Он подумал, что можно обыграть параллели с путешествием Дороти. Когда я писал эту сцену, то еще не осознавал скрытых связей с «Волшебником из страны Оз». Часто подсознание подсказывает автору, что и как писать, сам он не отдает себе отчет в том, что творит. Мне всегда приятно работать инстинктивно, таким образом я могу неосознанно воспроизвести некую архетипическую среду, которая впоследствии привлечет широкую аудиторию. И никогда не сомневаюсь в том, что делаю, если чувствую, что я на верном пути. Возможно, в фильме есть отсылки и к другим сюжетам, о которых я и не подозреваю.

Фред Топел. Первый вариант сценария «Аватара» вы написали еще пятнадцать лет назад, но пришлось долго ждать, пока технологии не достигнут того уровня совершенства, который позволил бы осуществить все задуманное. Осталось ли в фильме что-то от того, первоначального сценария?

Джеймс Кэмерон. Чтобы мой план стал осуществим, я должен был значительно переработать сценарий. Вначале это была грандиозная история, походившая, скорее, на заготовку для романа. Чтобы сделать материал пригодным для экранизации, нужно было сузить подход. В итоге картина сохранила эпический характер, но при этом вписалась в стандарты голливудского кино. Я понял, что первый вариант был не сценарием, а наброском романа: слишком сложный сюжет, чересчур запутанная предыстория, огромное количество второстепенных персонажей... Но, знаете, иногда какая-то идея тебя поражает, как молния, понимаешь, что должен непременно все записать, зафиксировать. Позже текст можно вычистить, но важно не упустить изначальную идею. Это был самый длинный сценарий, с которым мне приходилось работать, и потребовалось очень много времени, чтобы наконец создать приемлемый вариант. Первая версия заняла более двухсот страниц, так что пришлось

переписывать, убирать большие фрагменты, отсеивая при этом много хороших идей. И все же суть истории осталась прежней, я сохранил основные темы и повороты, так что остался доволен результатом.

Фред Топел. Считаете ли вы «Аватар» смелой, прорывной картиной? Не будем сейчас говорить о потенциальных проектах, для создания которых у вас пока что нет возможностей.

Джеймс Кэмерон. У меня была определенная цель. Я основал компанию по производству спецэффектов, но, честно говоря, не очень хотел, чтобы ее услугами пользовались другие режиссеры. Хотя, конечно, только так можно получить средства на оплату всей инфраструктуры. Я хотел, чтобы наша компания выбилась в лидеры, хотел делать оригинальные, новаторские спецэффекты и использовать новейшие технологии для создания компьютерных персонажей. Начал сотрудничать со Стэном Уинстоном, поскольку он хотел заниматься тем же. В своей дизайн-студии Creature Shop он организовал особые рабочие места, оснащенные суперсовременными компьютерами. Его действия оказались поистине пророческими, он знал, к чему все идет. Это было в 1991—1992 годах. Компания существовала, но вскоре нам пришлось переключиться на другую работу, связанную с созданием комбинированных двухмерных изображений. Говоря «двухмерный» или «трехмерный», я имею в виду компьютерные технологии, а не стереопредставление. Мы сняли «Правдивую ложь», «Аполлон-13», «Титаник», где не было возможности развивать технологии создания 3D-персонажей. Тогда я решил: «Ладно. Напишу что-нибудь, и, как только закончим «Титаник», сделаем по-настоящему прорывный проект, который изменит стандартные представления о возможном и невозможном». Но мои коллеги стали возмущаться и буквально заглушили мой голос своими протестами. И это несмотря на то, что в «Бездне» мы уже перешли за определенную грань, то же можно сказать и о «Терминаторе-2». Нам с огромным трудом удалось «оживить» причудливые подводные существа и героя из жидкого металла. Мы могли только мечтать, чтобы у нас все получилось. Когда я впервые показал Стэну свои отснятые материалы 3D, не из «Аватара», а более ранние, из документальных фильмов, он сказал мне кое-что интересное. Я говорил ему: «Подумываю сделать трехмерный фильм. Для начала что-нибудь небольшое, а позже займусь более крупными проектами». Он ответил: «Нет, ни в коем случае. Бери свою лучшую идею и снимай грандиозный фильм. Дай свой ответ «Звездным войнам». Вот так Стэн умел воодушевлять, у него была сумасшедшая интуиция, хорошие идеи он чувствовал с лету. И я подумал, что он прав.

Фред Топел. Как вы чувствуете себя в голливудском кинопроцессе после двенадцатилетнего перерыва? Тяжелее ли стало работать?

Джеймс Кэмерон. Сейчас, думая о прошлом, я понимаю, что все шло по некоему генеральному плану. Создание и освоение технологий потребовало много сил и времени, за двенадцать лет я подготовил очень много материалов, некоторые приходилось снимать в совершенно неподходящих условиях. Забавно, но когда я начал снимать материалы с натуральным движением для «Аватара», я точно знал, что и как нужно делать. По сравнению с тем, чем мне приходилось заниматься до этого, такие съемки казались простыми. В Новой Зеландии у меня было шесть дней на подготовку к съемкам. Представьте, всего шесть. Обычно подготовка на месте съемок занимает от шестидесяти до девяноста дней. А у меня было шесть. Так вышло потому, что, во-первых, все декорации были заранее спроектированы на компьютере и воспроизведены по схемам и наброскам. Перед этим я усердно работал в Лос-Анджелесе с виртуальными декорациями, реальные аналоги которых строились в Новой Зеландии. Так что за шесть дней до начала съемок я приехал и сказал: «Итак, все готово. В некотором смысле я уже отснял все нужные кадры. Я знаю, как и куда должны перемещаться камеры, где будет выставлен свет». Получилось так, что документальные фильмы, снятые в 3D, стали для меня отличной подготовкой к работе с натуральным движением. Мы начали снимать, и ра-

бота сразу пошла гладко. К тому времени у меня уже сформировалась отличная проверенная команда профессионалов. Можно сказать, все это время я наращивал мускулы, чтобы снять «Аватар».

Фред Топел. В вашем распоряжении новейшие и самые совершенные технологии. Не кажется ли вам, что есть риск слишком увлечься ими, впасть в крайности?

Джеймс Кэмерон. Да, такая опасность существует. Мне кажется, самая сложная задача режиссера в том, чтобы сохранять свежий взгляд. Это важно при работе над любым фильмом. Каждая картина — это тщательно спланированный проект: нужно написать сценарий, сделать раскадровку, снять, смонтировать, смикшировать, озвучить, и к моменту окончательного монтажа оказывается, что ты посмотрел фильм около тысячи раз. Взгляд замыливается. И если тебе кажется, что часть информации можно убрать из окончательной версии, что зрители и так всё поймут, то, скорее всего, будешь обречен на провал. Но, думаю, вы также имели в виду следующее: «В ваших руках такие технологии, зеленый экран, компьютерные персонажи и прочее. Вы теряете связь с реальным миром, с людьми?» Мы потратили много времени, разрабатывая ясные и четкие технологии, которые мне как режиссеру было бы легко использовать. Я хотел создать инструменты, с которыми мог бы работать так, как я привык, — на интуитивном уровне. Так я снимал документальные ленты: просто ставил камеру, отходил и начинал снимать. Или, если что-то шло не так, я подходил и смотрел, в чем дело. Виртуальные технологии позволили работать так, как мне удобно, создавать целый мир с помощью компьютерных программ, не теряя при этом чувство реального времени, следовать интуиции. Мы стремились к тому, чтобы и актерам было просто работать в новых условиях, чтобы ничто не отвлекало их от самой игры. Интересно, что именно высокие технологии избавили нас от трудностей, связанных с использованием сложного оборудования. Однако и тут есть опасность потерять свежесть взгляда. Глаз привыкает к красивым изображениям, из-за этого можно упустить или нечаянно обрезать прекрасный момент. Постепенно узнаешь все больше и больше, учишься на своих ошибках. Так ведь всегда бывает.

Фред Топел. Насколько просмотр в 3D-кинотеатре влияет на восприятие фильма?

Джеймс Кэмерон. По-моему, не особенно важно, на каком экране вы смотрите фильм — двух- или трехмерном, история от этого не выигрывает и не проигрывает. Картина должна существовать сама по себе, независимо от качества проекции. Я считаю, что в каждом фильме должны быть контрасты, которые позволят выявить и оценить его достоинства. «Аватар» прекрасен с точки зрения дизайна, по-настоящему красивое зрелище, этим, в частности, он и привлекает меня, в этом его особенность. Мы стремились найти баланс между напряженным действием, тревожной атмосферой, нагнетаемым страхом и моментами абсолютной красоты, от которой перехватывает дыхание. Мне кажется, множество фильмов, особенно научно-фантастических, не пытаются создать такой эффект. А должны пытаться, иной раз может и получиться. Для меня же было очень важно не только попытаться, но и достичь успеха.

Фред Топел. Экшн-сцены во всех ваших картинах до сих пор приковывают зрителей к экрану. Вспомнить хотя бы первую часть «Терминатора». И хотя сегодня мы видим куда более замысловатые и сложные сцены, «Терминатор» все же остается непревзойденным. Какие особенности вашего режиссерского стиля позволяют вам добиваться такого эффекта?

Джеймс Кэмерон. Вопрос в том, на что делаешь ставку в той или иной сцене. Нужно понимать, чего зритель ждет от ситуации, что он хочет почувствовать. Поэтому жесткая сцена погони в «Терминаторе» по-прежнему вызывает живую реакцию аудитории. Режиссер заботится о зрителе.

Фред Топел. Но я видел «Терминатор» много раз и знаю, чем закончится сцена. И тем не менее каждый раз смотрю ее с напряженным вниманием.

Джеймс Кэмерон. Это я объяснить не могу. Конечно, если вы видели фильм, то уже знаете все наперед. В то время у всех появилась маниакальная страсть к фильмам в жанре экшн. Режиссеры стали активно использовать бешеный нелинейный монтаж, появилось множество новых приемов, позволивших «отполировывать» сцены до бесконечности, делать монтажные переходы все резче и резче, словом, в искусстве монтажа появились настоящие виртуозы. Когда режиссеры много раз подряд смотрят свои экшн-сцены, они выучивают их наизусть, по кадрам. Поэтому они как бы не замечают ее, ждут последнего кадра. Но аудитория-то видит сцену иначе. Поэтому свои экшн-сцены я смотрю с двойной позиции, постоянно перевоплощаясь то в режиссера, то в зрителя. Когда заканчиваю монтировать сцену и она кажется мне неплохой, я смотрю ее наоборот. Не в смысле от конца к началу, а в зеркальном отражении. Интуиция помогает мне понять, в каких моментах сцена может «надорваться», где ее может «замкнуть». В эти минуты понимаешь, насколько ты зависим от непосредственного просмотра. И здесь важно то, о чем я говорил прежде, — чистота взгляда, способность отстраненно смотреть на собственную работу, предугадывать реакцию аудитории. Это искусство и в то же время дисциплина.

Фред Топел. Насколько активно вы участвуете в разработке видеоигры «Аватар»?
Джеймс Кэмерон. Мы начали работать над игрой два с половиной года назад, чтобы дать ее создателям время и возможность осуществлять проект параллельно с фильмом. В итоге игра вышла 18 ноября, раньше, чем фильм, и, по-моему, это интересная затея. Игра стала частью нашей маркетинговой стратегии. Но наша цель еще и в том, чтобы заставить людей воспринимать «Аватар» как торговую марку. Мы должны конкурировать с такими гигантами, как «Звездные войны», «Звездный путь» и с другими известными мировыми брендами. Конечно, мы не можем соревноваться на равных, в историческом контексте наш проект пока ничто. Но надо же с чего-то начинать.
Фред Топел. Специальное DVD-издание «Аватара», судя по всему, будет пользоваться не меньшим успехом, чем сам фильм. Можно ли назвать то, что мы видим в кинотеатре, финальной версией?
Джеймс Кэмерон. Возможно, в том смысле, что вырезанные сцены никогда не обретут полностью законченный вид. Мы можем выпустить их на DVD, думаю, это интересно. Но там они будут представлены в «сыром» виде, это заготовки, которые выглядят скорее как эпизоды из видеоигры 80-х годов. Все движения персо-

«Аватар»

нажей точны, выверены тщательнейшим образом. Но, конечно, законченными они не смотрятся. Да и денег на то, чтобы завершить их, у нас не будет. Так что можете быть уверены, ничего принципиально важного мы из фильма не вырезали.

Фред Топел. Могли бы вы снять картину, используя только технологию «захват движения»? И почему вы все же решили снимать некоторые сцены «вживую»?

Джеймс Кэмерон. Честно говоря, мне и в голову не приходило, что сцены, которые можно снимать «вживую», нужно снимать как-то иначе. Сегодня люди часто злоупотребляют компьютерными приемами. Если есть сцена, в которой актер входит в комнату и произносит реплику, то я так ее и сниму. Думаю, судя по тому, что вы видели в фильме, вы способны оценить нашу работу, ведь многие сцены мы не могли снять «вживую». Мог бы я снять актеров, загримированных под синие существа, а затем совместить их с компьютерными персонажами? Может быть. Но они бы не выглядели так, как я хотел.

Фред Топел. Несомненно, в кино сегодня доминируют высокие технологии. Есть ли у вас какая-то теория относительно того, как наиболее эффективно «укротить» их, подчинить сюжету?

Джеймс Кэмерон. Идеальные технологии в кино настолько совершенны, что, словно по взмаху волшебной палочки, «исчезают». Вы их не замечаете. Думаю, именно этого мы пытались добиться в «Аватаре» и «Титанике». Мы использовали самые современные технологии, чтобы рассказать историю, произошедшую в 1912 году, и не думаю, что, выходя из зала, люди говорили лишь о комбинированных кадрах, созданных с помощью компьютерных программ, или о приеме «захват движения», который мы использовали для съемок всех массовых сцен. Они обсуждали историю любви, эмоции и чувства. В начале карьеры я, пожалуй, злоупотреблял спецэффектами, жертвуя сюжетом, не мог найти равновесие между ними. Думаю, я нашел его, работая над «Титаником» и «Аватаром». Для создания «Аватара» мы действительно использовали новейшие технологии и разработки. Но при этом меня пока редко спрашивают о технической стороне фильма, что меня очень радует, ведь сегодня в прокат выходит множество суперсовременных картин, снятых в 3D, с использованием «захвата мимики», компьютерных персонажей и других высокотехнологичных разработок. Но зрители хотят услышать не об этом. Они хотят подробнее узнать историю. Картина должна занять свое место, выйти на определенный уровень, где ее воспримут и полюбят. И если режиссер делает все правильно, найти эту нишу не составит труда.

Фред Топел. Какую роль в подготовке к прокату сыграла презентация картины на международной конференции Comic-Con International в Сан-Диего?

Джеймс Кэмерон. Безусловно, эта презентация — отличное начало проката. Чуть позже я собираюсь просмотреть записи в Twitter, чтобы узнать мнения о фильме. Мы также хотим напрямую пообщаться со зрителями и опытными фанатами, которым на этот раз не пришлось тщательно изучать предысторию, чтобы понять экранный сюжет. Они просто посмотрят его и всё поймут. Наверняка найдут массу параллелей и ассоциаций с другими историями. Поэтому мне будет интересно пообщаться с ними, это ценный опыт. Мне очень важно узнать мнение публики. Когда работаешь над проектом в общей сложности четырнадцать лет, начинаешь воспринимать некоторые вещи в нем как должное, они кажутся очевидными и понятными. Но всегда нужно помнить, что зрители будут смотреть картину впервые, они не подготовлены, им только предстоит сформировать свое мнение. Хочу убедиться, что ничего не упустил, что история получилась внятной, доступной для широкой аудитории, а не только для узкого круга фанатов. Под фанатами я подразумеваю тех, кто изучил контекст, знает множество фактов о проекте, видел все мои картины, кто с головой уходит в изучение фильма. Но «Аватар» пойдут смотреть самые разные зрители, и он должен быть понятен для всех. Он должен действовать на некоем интуитивном уровне восприятия, ведь в нем выведен универсальный архетип человечности. Картина рассчитана именно на такое восприятие, в ее ос-

нове лежит классический сюжет. Возможно, он не вполне отвечает духу времени — в этом смысле «Матрица» была гораздо актуальнее. Это был плод эры киберпанка, когда Интернет начал заметно влиять на жизнь и менять сознание людей во всем мире. «Матрица» — поистине дитя своего времени. Моя же история могла бы быть написана и в 30-е годы. Это мог бы быть рассказ в стиле Эдгара Райса Берроуза или Редьярда Киплинга, это вполне мог бы быть вестерн. Наша история — о приключениях юноши, который попал из одного мира в другой.

Фред Топел. Прожив со своими героями целую жизнь, вы с нетерпением ждете момента, когда представите фильм публике? Или все же боитесь расстаться с ним, отпустив на волю?

Джеймс Кэмерон. Наступает момент, когда хочется поскорее закончить картину, выпустить ее в прокат и получить отклик аудитории. Надеюсь, судьба фильма сложится, если людям понравится придуманный нами мир. Мы, конечно, хотим, чтобы они полюбили его настолько, чтобы он прижился и смог полноценно существовать в виде книг, видеоигр, комиксов и в других формах, чтобы начал самостоятельную полноценную жизнь. В какой-то момент передаешь свое творение миру и знаешь, что скоро с ним будут работать другие дизайнеры и художники. Уже сейчас команда Ubi Soft разрабатывает одноименную игру, вместе мы создаем и новые персонажи, ландшафты, декорации, объекты, модели транспорта и прочее. Мне важно убедиться, что проект живет своей жизнью и развивается.

Фред Топел. Вас, без сомнения, можно назвать одним из самых успешных режиссеров-новаторов в мире. Нет ли у вас тягостного чувства, что теперь вы каждый раз будете обязаны превосходить самого себя?

Джеймс Кэмерон. Если хочешь снимать кино, то должен привыкать к постоянным стрессам и напряжению. Когда я снимал «Терминатор», никто меня не знал, мне не доверяли, не перезванивали даже самые мелкие агенты в Голливуде. Я ужасно переживал, это было настоящее испытание, но я должен был прорваться в мир кино. Я был словно алмазный резец или дрель и пробивал дверь, ведущую в Голливуд. Когда напряжение отступает? И отступает ли вообще? Сомневаюсь. Ставки постоянно растут. Постепенно в игру вступают все более крупные суммы, ты сам вкладываешь все больше и больше. Но в итоге, думаю, стресс идет на пользу. Он всегда сидит где-то в закоулках сознания. С одной стороны, это хорошо, внутреннее напряжение заставляет постоянно думать о том, что ты делаешь, не забывать о потенциальной аудитории. Ведь мой фильм нельзя назвать сугубо личным высказыванием, у меня нет свободы, которой обладает, скажем, автор романов. Я снимаю кино, причем высокобюджетное, и оно должно привлечь очень широкую аудиторию. Во время работы приходится задавать себе массу сложных вопросов. В то же время нельзя делать кино абсолютно для всех, это все равно что идти на верную смерть. Нужно снимать фильм для себя. С годами я осознал, что у меня много общего с поклонниками научной фантастики и приключенческих историй. Я могу понять, что они чувствуют, поскольку сам испытывал то же самое в детстве, когда смотрел «Седьмое путешествие Синдбада» и «2001: Космическую одиссею». Я хочу, чтобы зритель в кинотеатре почувствовал то же, что и я, когда впервые смотрел те картины и уносился в их реальность. Если у меня получится, это будет главным и самым поразительным достижением.

Фред Топел. Планируете ли вы начать работу над другими проектами?

Джеймс Кэмерон. У нас есть ряд проектов, которые мы разрабатывали в течение нескольких лет, например Battle Angel, The Dive и несколько других. Я должен подумать, какой именно будет лучше выпустить после «Аватара».

http://www.craveonline.com, Aug 12, 2009
http://latimesblogs.latimes.com

Перевод с английского Елены Паисовой

РАЗБОРЫ

Неигровое кино: имитация реальности

В ДИСКУССИИ ПРИНИМАЮТ УЧАСТИЕ: ВИТАЛИЙ МАНСКИЙ, МАРИНА БАНДИЛЕНКО, АЛЕКСАНДР РАСТОРГУЕВ, АЛЕНА ВАН ДЕР ХОРСТ, МАНСУР ЮМАГУЛОВ, КРИСТИАНЕ БЮХНЕР (РЕЖИССЕРЫ), ВИКТОР МАТИЗЕН (КИНОКРИТИК). ВЕДЕТ «КРУГЛЫЙ СТОЛ» ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

Даниил Дондурей. У нас с Виталием Манским была идея поговорить во время «Артдокфеста» о взаимодействии неигрового кино с игровым, об их отторжении и притяжении. Не случайно многие наши документалисты снимают или собираются снимать игровые картины. Почему? Что это значит? Ощущают ли режиссеры некоторые пределы в арт-пространстве неигрового кино и поэтому выходят за его границы? Это первый круг проблем, который хотелось бы обсудить. Второй связан с телевидением, которое тоже ведь заполняется документальным кино — правда, совсем другим.

Отсутствие профессиональных рефлексий побуждает задать вопрос: что же делают авторы документальных фильмов на ТВ, какие ставят цели, кроме реализации интересов продюсеров и тех, кто продает рекламное время? Мы считаем, что форматное телевизионное кино резко отличается от авторского. Можно было бы обсудить, каким образом и там, и тут происходит имитация, мифологизация так называемой реальности. Стоит ли вообще об этом говорить? Еще недавно казалось, что телевидение полностью захватило интерпретацию происходящего, и с этой уже тривиальной данностью глупо спорить. С другой стороны, игровое кино также ищет новые ресурсы, высасывает все, что возможно, из арсенала кино неигрового. Это делается для того, чтобы найти собственные пути приближения к реальности, захваченной бесконечными подобиями, видимостями, образами, в том числе и созданными ТВ.

Третий круг проблем связан с отсутствием у нас актуального, социально активного неигрового кино. Почему это происходит, у меня нет объяснения. Понятно, из-за чего не снимают политические фильмы. Из-за опасности цензуры. Но таких попыток, кроме картины «Россия 88», все-таки нет. Сложные проблемные задачи, которые всегда были прерогативой неигрового кино, перестали интересовать режиссеров. Или причины социальной апатии иные? Может быть, сами авторы-неигровики — скажу как социолог — не входят в те 14 процентов населения нашей страны, которые адекватны вызовам современности? У нас примерно 85 процентов граждан живут прошлым, в прошедших временах. Я имею в виду картины мира, позволяющие людям и сегодня пребывать в «другом» времени — «как будто ничего не произошло».

«Круглый стол» был проведен Оргкомитетом фестиваля «Артдокфест» (Москва) в декабре 2009 года в кинотеатре «Пионер».

Сталин жив, а 90-х как бы и не было вовсе. Был бы рад, если бы это мое ощущение оспорили.

Итак. Только отдельный сумасшедший художник не стремится попасть в телевизионные сети, которые являются для неигровиков возможностью хоть что-то заработать. Все остальные находятся между, рядом, внутри, во внутренних конфликтах с собой — в трудных или обычных связях с этими сетями. Но что в связи с этим происходит с телезрителями и элитами? Влияет ли неигровое кино на формирование массовых «картин мира», расширяя, взрывая, опровергая то или иное наполнение пространства смыслов, управление которым и есть реальная власть. Поскольку именно она, в сущности, интерпретирует и реальность, и мифы о ней. Как меняются в последнее время сюжеты и оптика взгляда неигровых режиссеров? Снимают ли они в 2009 году не то и не так, как это делали, например, в 1999-м? Меня лично не покидает ощущение, что они снимают в нулевые годы реальность 90-х. Какие темы табуируются, какие вдруг начинают волновать? Пример с колоссальным резонансом «Подстрочника» Олега Дормана на ТВ заставляет подумать о других запросах зрителей — не тех, что якобы хорошо известны телевизионным заказчикам. Перемены, стало быть, происходят. Как их осмысляют режиссеры артдока?

Неигровики — самые бедные режиссеры, но самые свободные люди. Если они разобрались со своими отношениями с форматным телевидением, если не имеют самоцензуры, то перед каким выбором и какими вызовами они сегодня находятся?

Получается, что чуть ли не главным заказчиком неигрового арткино является в последние годы Амстердамский фестиваль. Но в кинотеатры такому кино невозможно пробиться, на ТВ — тем более. Таким образом, если твой заказчик где-то вовне, если к зрителям доступа нет, значит, есть абсолютная свобода — хоть для себя снимайте! В Амстердам-то фильм вывезти всегда можно будет — все-таки другие времена. Но странно: в нынешнем конкурсе «Артдокфеста» половину картин сняли европейские режиссеры на русском материале и по-русски. Означает ли это, что наша проблематика им не чужая, не является для них экзотикой? Или отборщики просто сочли эти фильмы более удачными в сравнении с российскими претендентами?

В связи с этим хотел бы задать присутствующим здесь режиссерам ряд вопросов. Повторю: в конце нулевых меня не покидает ощущение, что на экране — 90-е! Возможно, реальность стала еще хитрее, сложнее, противоречивее, требует каких-то иных навыков обращения с собой. Хотя именно неигровые авторы мне представляются опережающими время. Парадокс в том, что навстречу неигровому кино двинулись и художники contemporary art. (Достаточно было походить на выставки трех Московских биеннале.) Именно там более интересные идеи, связанные с новым освоением социальности, проблематизацией того, как ее вообще понимать, с освоением реальных драм современного общества. Если оно и мифологизируется, то совсем иначе, чем прежде, и сам ход — коды нового мифостроительства — очень важен для познания все той же пресловутой реальности, но уже как территории неигрового кино.

Мой вопрос связан с возникающим, может быть, не только у меня, чувством неадекватности. Не кажется ли вам, что режиссеры опаздывают, не схватывают, не предъявляют новый взгляд на новую реальность? Они воспроизводят модели, более или менее уже освоенные художественной практикой. Другой вопрос связан с отношением к нашей, вообще-то, повсеместной имитацией реальности. Речь об изощренных технологиях ее презентации и в форматных телепроектах, и в арткино. Разве не интересно, почему, например, рабочие ценой собственной жизни защищали хозяев Саяно-Шушенской ГЭС и не предотвратили катастрофу? Колоссальный человеческий, психологический, ментальный сюжет.

Еще один вопрос, который меня интересует, касается авторского вмешательства, индивидуальной интерпретации. Какие тут ловушки, пределы? В ка-

ком направлении было бы правильно исследовать современную реальность и неизбежно — с помощью монтажа, цифровой или скрытой камеры — дедокументировать? Снимать неигровые фильмы сегодня в России — гигантский труд. Что же происходит с самим пониманием взгляда режиссера и его камеры на территорию актуального или даже радикального неигрового кино? Может быть, оно вскоре будет и называться иначе?

Виталий Манский. Я сейчас вспомнил ситуацию, которая случилась несколько лет назад. Мы были на фестивале в Киеве и пошли на банкет по поводу открытия. Я немного опоздал. Захожу в зал, нахожу глазами знакомое лицо — это был Абрам Клецкин, — иду к нему. А по пути с кем-то здороваюсь, слышу обычные слова, как кто-то рад меня видеть и так далее. Подхожу к Абраму, он стоит в окружении людей, и они обсуждают изменившиеся тенденции: как этот год не похож на прошлый, что стало лучше, а что — хуже, какова общая политическая ситуация и конкретно профессиональная... Я прибился к нему, вокруг него — пять-шесть человек. Вдруг началась приветственная речь, и мы с Абрамом понимаем, что ошиблись дверью: это конгресс офтальмологов, а наш прием — в соседнем зале. Слушая Даниила, я поймал себя на мысли, что наш «круглый стол» — в соседнем зале, хотя было очень интересно.

Но я пытаюсь поймать момент, когда можно поговорить об имитации реальности в документальном кино. Меня как документалиста, конечно, волнует общая ситуация безысходности, безответности, бесконтактности сообществ в том мире, в котором мы живем. В этой бесконтактности, по всей видимости, обнажается бессмысленность нашего существования. Потому что в отрыве от средств коммуникации с обществом, к которому мы обращаемся, наша деятельность ограничивается исключительно авторским кино. А оно оторвано от телевидения как основного проводника посланий.

Д.Дондурей. И в кинотеатрах не идет.

В.Манский. Ну, мы видим заполняемость кинозалов. Даже на такие фильмы, как «Гитлер капут», зритель ходит не так, как хотелось бы его создателям. А уж о тех картинах, которые требуют какой-то работы сознания, и говорить не приходится.

Д.Дондурей. У вас есть данные по поводу объема неигрового кино на DVD?

В.Манский. Мы выпустили в прошлом году две картины: «Девственность» и «Далай лама» — они обе вышли в прокат, обе пользовались определенным интересом. «Далай ламу», например, активно покупают за пределами России для кинопроката, для DVD-проката, платят фиксированные деньги. В России мы тоже об этом поговорили, всех прокатчиков ведь знаем по именам. Но после переговоров с компаниями, которые выпускают DVD, еще не подписали договор на выпуск. А картина прошла в театральном прокате уже год назад.

Александр Расторгуев. Я купил фильм «Девственность» на ростовском радиорынке.

Д.Дондурей. Пираты-то не бездельничают.

В.Манский. Все верно. Но фильм называется «Девственность», поэтому он в Интернете был скачан полтора миллиона раз. Мне было бы интересно узнать, увидели ли те люди, которые скачивали, то, ради чего они это делали. Сегодня в компании «Союз» вышел DVD-релиз фильма «Рерберг и Тарковский»[1]. Его авторы тоже полтора года добивались проката DVD. Я не знаю, какие у этого проекта коммерческие возможности. Но знаю, что фильмы студии «Мастерская» — и «Плесень», и «Вода» — все-таки успешно прошли на DVD. Марина Бандиленко может об этом рассказать.

Марина Бандиленко. Да, DVD они прошли хорошо. Но эти картины рассчитаны и на мировой рынок — в них принимают участие люди, живущие не только в России, но и за рубежом. Мы бываем во многих странах с нашими фильмами. «Тайны любви» и «Тайны смерти» показывались и в российских

[1] «Рерберг и Тарковский. Обратная сторона «Сталкера» (2008) — фильм Игоря Майбороды. — *Здесь и далее прим. ред.*

кинотеатрах. Залы бывали иногда на 70 процентов заполнены, что очень хорошо, а иногда сидели два человека. Когда в Соединенных Штатах показывали «Воду» и «Тайны любви», залы были переполнены. Нас попросили не один день показывать, как это планировалось, а несколько. За рубежом наши фильмы неплохо продаются, зрителям они нравятся, мы им интересны. А здесь все по-другому.

В.Манский. Может быть, им интересны не мы, а вообще все, что вызывает повод для размышлений и дискуссий? Даниил Борисович вспомнил сегодня Амстердамский фестиваль. Ведь там попасть почти на любую картину — огромная проблема даже для человека, аккредитованного на фестивале. Залы, как правило, забиты до отказа. А они-то там не маленькие. То же самое происходит и в Роттердаме, и в Лейпциге — да на любом фестивале. Я скажу больше: недавно в Москве закончился фестиваль «Завтра», на котором была показана документальная картина «У всех на виду»[2]. Она получила приз фестиваля Санденс в 2009 году. И мне рассказывали свидетели, что когда она показывалась, например, в Карловых Варах, в зале снесли двери: зрители ломились на фильм. И вот — фестиваль в Москве, привозят известный фильм, платят за право показа, дублируют, предъявляют аудитории. Я не поленился, посчитал количество зрителей в зале. Кроме нас с Зарой Абдуллаевой было десять человек! Это о чем говорит? О том, что зритель здесь не верит в то, что ему может быть предъявлен некий продукт, который обогатит новыми ощущениями, опытом, знаниями. Телевизору наше интеллектуальное сообщество тотально не доверяет. Это недоверие делегировано кинопрокату уже довольно давно — рынку DVD, всем основным коммуникативным средствам. Еще есть пока зоны гипотетического доверия — прежде всего Интернет, при том что в Интернете нужно совершать просто немыслимые кульбиты, чтобы добраться до чего-то стоящего в гигантском потоке. Все знают, что 80 процентов интернет-трафика во всем мире и в России, в частности, — это сомнительные сайты. И 20 процентов — весь остальной Интернет, который включает в себя игры, новости, справочники и т.п. Условно говоря, наш главный интеллектуальный ресурс OpenSpace в Интернете имеет, я думаю, 0,0001 в этом мире.

Теперь возвращаюсь к теме имитации реальности. На страницах «Искусства кино» несколько лет назад был опубликован мой текст, который назывался «Манифест реального кино». Журнал организовал дискуссию: комментарии были в основном критические — не будем скрывать, сообщество у нас довольно дружное. Мне любопытно было высказывание нашего коллеги Сергея Лозницы, который в числе прочих опровергал даже не сам манифест, а гипотетическую возможность существования реального кино, реальности в кино. Я бы даже так сказал: он рассматривал слово «реальность», исходя из значений, приведенных в толковом словаре. И на этом основании обосновывал невозможность существования реальности в кино.

Д.Дондурей. Он брал слово «документ», а не «реальность». Это разные вещи.

В.Манский. Да, но при этом он ставил между этими понятиями знак тождества. Доказывал, что в кино не может быть реальности по определению, что любое изображение уже является неким вычленением авторского взгляда, авторским высказыванием... Когда я говорю о «реальном кино», я, конечно же, имею в виду, что любой документальный фильм — это твой взгляд на реальность. Но мне важно подчеркнуть другое: сейчас можно снимать документальное кино, которое будет сохранять только твою интерпретацию реальности и игнорировать, не учитывать желания и интересы героя, который находится у тебя в кадре. Если раньше человек на экране являлся участником создания твоего фильма, потому что мог, осознавая, что происходит, себя изменять, корректировать, подгонять под некий образ, под «персонаж», то сейчас мы имеем возможность не учитывать его запросы. Можем предъявлять только нашу

[2] «У всех на виду» (2009, США) — фильм Онди Тимонер.

интерпретацию реальности. Это во многом связано с изменяющимися технологиями и, как вы сказали, с камерой в глазу. Это позволяет видеть так, как мы хотим. И если говорить о проблемах интерпретации реальности, то здесь перед документалистом встает, вероятно, главная проблема — проблема этики. И конкретного автора, и вообще документального кино.

Сейчас мы всю ответственность — абсолютно всю — за отражение реальности перекладываем на себя. Что происходило раньше, когда ты приезжал «на объект» с камерой, которую носили пять человек, с пушкой, шестью осветителями и пленкой, рассчитанной на десять минут съемки? Естественно вести себя в кадре мог только пьяный, душевнобольной и ребенок. И животное. Если человек был в здравом уме и трезвой памяти и осознавал, что происходит, он тут же начинал играть — и очень редко играть себя, очень редко. Он играл того, кого хотел играть. Кем хотел казаться. Сейчас человек лишен такой возможности. И вот сейчас документальное кино — это интерпретация реальности автором. Дальше тем более будет только так. Может, мы стоим на пороге другого, нового кино, которое на наших глазах начинает появляться. И здесь, на «Артдокфесте», или в Амстердаме мы видим его первые ростки.

А.Расторгуев. Высоко вы начали разговор. Мне кажется, вы — романтические, наивные люди, потому что если опираться, с одной стороны, на Тоффлера, а с другой — на «Искусство кино», то можно прийти к объективным выводам: есть ниши разные, в которых производится, например, кассовое кино, авторское, кино про горы, про животных, про детей, документальное. Это целый патронташ, и каждый должен вставить свой патрончик. Но у нас-то этот патронташ почти пуст, и кое-где вместо маленького патрончика торчит сломанный, с усилием засунутый туда большой снаряд, к которому приложилось много людей. Нет культурной политики, какой-то организационной структуры, которая грамотно и последовательно производит большой спектр смыслов. Есть лишь несколько зон, где выдаются индивидуальные ответы на вызовы времени. И от несоответствия такого ответа требованиям реальности возникает ощущение отсутствия кинопроцесса.

Каждый новый фильм (в игровом кино это, по крайней мере, так), который выходит в зоне артхаусного кино, воспринимается не как авторское высказывание, игра в кинематограф или открытие нового языка. Нет, он автоматически воспринимается как послание от лица всего поколения. Например, появляется «Шультес», и все говорят о том, что это история о «человеке» вообще как родовом понятии. Автор перестает быть хозяином самому себе, на его хилые глиняные ноги накладывается некая историческая миссия. Поэтому мы имеем абсолютно выморочное, какое-то надорванное кино. Как и надорванные тексты в литературе. Ну, может быть, лишь обилие разнородных течений в изобразительном искусстве и меньшая технологичность творческого процесса позволяют ему быть более разнообразным и потому соответствовать всем этим «смыслам» и «вызовам». Кстати, на мой взгляд, самый интересный концепт выработали в современном мире именно пластические искусства — концепт незаменимости присутствия. Изо предъявило искусство как новое состояние, возникающее только в момент присутствия, которое есть взаимодействие с реальностью, в том числе и с художественной. Присутствие при творении, присутствие при восприятии. И художника, и зрителя, и объекта.

В.Манский. Присутствие художника без зрителя является искусством?

А.Расторгуев. Необходимость наличия и разрушения картины мира, про которую вы говорили, действительно является ключевым моментом в возникновении собственно искусства. Лотман точно сформулировал: герой — это человек, стоящий на границе привычной картины мира и разрушающий ее. Это всегда революционер, потому что повседневность никогда не может быть сюжетной. А вот собственно революционное взаимодействие героя с картиной мира, слом этой картины и являются сюжетом, а также предметом искусства. Сейчас нет этого героя, нет того, кто разрушает картину мира. Поэто-

му нет и искусства. Я думаю, его нет уже с конца XIX века. Мне кажется, что приключения, которые переживает российская история, — это приключения внешнего толка. И люди живут внутри статичной картины мира, которая никак не меняется.

Д.Дондурей. Не может быть, совсем не меняется?

А.Расторгуев. Нет. В человеке все должно быть прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли. Самые стабильные смыслы. Просто на границах этой картины мира устраивается вечный новый год — в виде революции, сталинских репрессий, 90-х годов со стихийным капитализмом и т.д. И от несоответствия между этой картиной мира и тем, что реально происходит в истории, возникают наши культурные коды. Потому они такие хитрые, выморочные, что все время пытаются уловить связь между возникающими на разных концах жизни случайностями. А ген этого взаимодействия закручивается самым невероятным образом. Ваша наивность связана еще с тем обстоятельством, что вы полагаете, будто камера уже является условием интерпретации реальности. Если мы говорим об авторском значении слова «интерпретация», мы должны признать, что любой графоманский текст уже является литературой.

Д.Дондурей. Паралитературой. «Как бы» литературой.

А.Расторгуев. Таким образом, «как бы» кино и является документальным, неигровым. Это — как бы кино. Ваша прекрасная фраза отразила отношение общества к этому роду деятельности.

Д.Дондурей. В том числе по этой причине у нас и не смотрят кино?

А.Расторгуев. К кино нет доверия, потому что оно не вербует талантливых людей. Один наш коллега, который перешел в игровое кино из документального, отвечая на мой вопрос, почему он это сделал, сказал: «Потому что там артистки». Четко и ясно. А другой наш коллега сказал: «Потому что в неигровом кино все некрасивые, и артисты, и документалисты».

Фактически документальное производство — это десять режиссеров, имеющих какое-то отношение к профессии, и десять тысяч неудачников, которые не имеют другой возможности заработать. Неудачники размывают значение и качество, и уровень разговора, которые предлагают эти десять режиссеров. Таким образом, складывается некий процесс, в котором нет смысла.

Непрофессиональные люди, которые хотят зафиксировать реальность и свое отношение к ней, все равно подсознательно опираются на существующие образцы. У них нет контекстов, от которых можно либо отказаться, либо вступить во взаимодействие.

Наивным людям тоже нужны технологии. Наив — это когда ты все равно что-то моделируешь. Например, мы сейчас пытаемся сделать киностудию в детском доме. В этом взаимодействии талантливых людей, которые вместе со мной работают, и детского взгляда, непосредственного, наивного, мне кажется, может что-то возникнуть.

В.Манский. Я хочу про наивность такую ремарку вставить. Когда я решил делать фильм «Частные хроники. Монолог», мне нужны были наивные, естественные, прямые съемки семейного быта в рамках летописи. Любительские съемки. И я обратился к любительским студиям, они меня допустили к своим архивам, мы провели там несколько недель. Я был поражен тем, что эти тонны самодеятельных, непрофессиональных фильмов старательно подражали советскому документальному идеологическому кино того времени. То есть, казалось бы, люди были свободны от всего: они не выполняли чей-то заказ, никто их не ограничивал — они в свободное от работы время снимали вроде бы то, что хотели. Но они были несвободными в своем сознании — как только они приходили в какое-то сообщество, в клуб кинолюбителей, они начинали снимать «как надо». Тогда я попробовал обратиться к людям, которые никогда себя любителями не считали и которые даже не знают слово «монтаж». Просто сняли что-то, пленку проявили, смотали в ролик и положили на антресоли. И вот только у этих абсолютно чистых людей, свободных от какого-

то ни было сознания «как надо», наивных в самом буквальном смысле этого слова, мы нашли реальную жизнь. Реальность советской эпохи, не зафиксированную ни профессионалами, ни псевдопрофессионалами или квазипрофессионалами и любителями.

А.Расторгуев. Вы эту жизнь грубо интерполировали и даже извратили.

В.Манский. Конечно, это была такая установка. Когда делают операцию на сердце, вскрывают грудную клетку. Льется много крови, и не всегда операция заканчивается удачно. Но тем не менее это единственный способ разобраться, что там внутри.

Д.Дондурей. Это был хук Манского.

А.Расторгуев. Я согласен с тем, что любая реальность, возникающая в картине, — это реальность авторов. Просто тогда встает вопрос о качестве этого автора.

Д.Дондурей. Виталий об этом и говорил. В основе правды документалиста, в основе профессии — и дарование, и этика.

А.Расторгуев. Мне кажется, это проблема одаренности, проблема метафизики, то есть проблема жизни: насколько автор — человек живой и насколько суть его встречи с реальностью может сохраниться в том, что он делает для экрана. Бывает, что автор инспирирует эту встречу и навязывает некоей чужой зафиксированной реальности противоположный ей, совсем другой смысл. Иногда это тоже филигранно делается.

Д.Дондурей. Вы о каком кино сейчас говорите?

А.Расторгуев. О « Частных хрониках. Монолог». Как только у этих людей из 60-х, о которых фильм Виталия, появилась восьмимиллиметровая пленка, они стали снимать — для себя! — свою жизнь, не задумываясь о нашем существо-

вании. Не предполагая, что когда-нибудь кто-то их разведет на то, чтобы они прислали эти пленки. И уж совсем они не могли себе представить, что их домашняя вечеринка в чьем-то фильме превратится в картинку под текст, написанный от лица Павлика Морозова и прочитанный Цекало.

Д.Дондурей. Вы о том, что реальность, запечатленная теми людьми, попала в другой контекст и перестала быть собою?

А.Расторгуев. Реальности не было ни у них, ни в картине. Это такая прекрасная игра. На самом деле она составляет в нашей истории 99 процентов. Если случайно такая игра касается каких-то болевых точек живого, чувствующего человека, тогда она замечательная.

Я бы другой фильм Манского назвал «Девственность, или Плесень любви», потому что считаю: если полтора миллиона человек зачем-то скачивают вашу картину, вы превращаетесь из автора, который играет — именно *играет* — в эту историю, в соучастника преступления. Ну, или каких-то еще акций (не знаю, как их назвать) человека, имеющего доступ к средствам коммуникации, а значит, воздействия. К власти. Становитесь одним из людей власти, самой черной, самой неблагодарной силы в российской действительности.

М.Бандиленко. Мне кажется, многое происходит оттого, что с нами никто не разговаривает, не обсуждает кино, наше общение в профессии очень ограниченное. Мы думаем, что делаем правильные вещи, и считается, что та реальность, которую мы видим, «правильная» и общая для всех. Иначе нельзя делать фильм в команде.

Д.Дондурей. А вы не сомневаетесь в этом, когда работаете? Например, по поводу реальности, которую конструируете.

М.Бандиленко. Дважды сомневалась, когда работала. При этом у меня ничего не получалось, я не могла написать ни строчки, потому что была против материала — не принимала реальность, о которой надо было сделать фильм. В одном случае у меня так ничего и не получилось, а во втором я все-таки смогла совладать с замыслом и написать сценарий. Сейчас все модели документалистики устарели. Мы застряли в 90-х. Мне, если честно, сейчас вообще непонятно, что же это такое — документальное кино. Те фильмы, которые я смотрю на фестивалях, и те, которые выпускаются даже в нашем продюсерском центре, — на мой взгляд, научно-популярные и мировоззренческие, но они почему-то проходят в линейке документального кино. Я не понимаю, какое отношение они к нему имеют, потому что единственным документальным свидетельством реальности в них являются эксперименты ученых. Причем не важно, нобелевский ли лауреат, или какой-то, может быть, сумасшедший, никому не известный экспериментатор. Мы вам показываем этих людей. И убеждаем, что это — реальность.

Д.Дондурей. Они, ваши герои, отвечают за нее, по вашей версии?

М.Бандиленко. Они соответствуют и отвечают своей реальности. Но я не уверена, что такое кино можно назвать документальным. Да и все фильмы, которые сейчас идут в линейке документального кино на телевидении, — тоже. Есть схема: пять историй, объединенных одной темой. Документальное это кино или нет, я не знаю, часто даже не могу уловить идею того или другого фильма. С формой тоже, по-моему, проблемы. Допустима ли в документалистике реконструкция, постановочные вещи? Кто-то считает, что это как раз хорошо и правильно. В науке открытия тоже делаются учеными смежных профессий — биохимиками, биофизиками. Что же плохого, если документальное кино объединит в себе разные возможности, жанры? Потому и говорю, что не понимаю, что такое документальное кино в чистом виде. Хотя, когда смотрю старые фильмы, хронику, ощущение документальности все-таки возникает.

В.Манский. Вы предложили классификацию документального кино: научно-популярное, мировоззренческое, построенное на хронике. К какому из этих жанров относится «Обыкновенный фашизм»?

М.Бандиленко. Для меня — к хронике.

Д.Дондурей. Вы чувствуете разницу между теми фильмами, которые идут по телевидению, и теми, что там не показывают, — фестивальными картинами?
М.Бандиленко. Я уже сказала, что на телевидении, как правило, сейчас существует определенный формат, и редакторы четко говорят автору: есть тема, есть пять историй и жесткая схема, форма. Когда я включаю телевизор, то знаю, какой продукт увижу, знаю, как все будет построено. Для меня на телеэкране нет открытий, все предсказуемо. Фестивальные же фильмы меня удивляют. Какие-то из них мне нравятся, какие-то очень нравятся. В любом случае, они провоцируют идеи, чувства, которым на телевидении места нет.
Д.Дондурей. На телевидении собственные законы?
М.Бандиленко. Не знаю, я говорю про то, что вижу. В нашем продюсерском центре мы тоже не делаем что-то особенное, работаем по определенной кальке. Недавно нам сказали, что теперь мы будем снимать настоящее документальное кино, и даже обещали показать, как это делается. Раздали производителям фильм «Девственность». Я говорю серьезно, было такое. На самом деле и на каналах люди хотят перемен, они тоже ищут. Они, может быть, еще не понимают, что именно ищут, но им хочется ощущения достоверности. И они действительно хотят, чтобы зрители им доверяли. Доверие-то пропало.
Д.Дондурей. Марина делает сейчас самые коммерчески успешные, востребованные фильмы.
В.Манский. У меня вопрос. Мы говорим об интерпретации реальности, а ведь главные упреки, если кто-то вообще критиковал наши телевизионные проекты «Плесень», «Вода», «Тайны любви», касаются искажения научных экспериментов, о которых идет речь в этих фильмах. Все, что там говорится про воду, про любовь, знающие люди называют «профанацией», «лженаукой», «туфтой». По сути даже в тех фильмах, которые не соотносятся с реальной жизнью, а предлагают некие теоретические гипотезы, существует искажение реальности. Значит, в документальном кино, в просветительском, мировоззренческом — каком угодно неигровом кино — реальность без интерпретации вообще невозможна. Если нет интерпретации, то это уже не кино. А некая инструкция — например, как пользоваться пылесосом. Видеоинструкция: включить в розетку, вставить фильтр, ходить вперед-назад и засасывать пыль. Как только ты привносишь в эту инструкцию какой-то образ — скажем, показываешь сначала грязную квартиру, а потом, после уборки пылесосом, чистую, — ты тут же ломаешь реальность или что-то с ней делаешь, во что-то превращаешь.
Алена ван дер Хорст. Я сижу тут и удивляюсь. На Западе и в России есть четкое разделение на игровое и неигровое кино. Эти понятия известны очень давно. Мы можем энергично и долго защищать нашу документалистику, говорить о ее достоверности. А для зрителя настоящее все то, что ему кажется настоящим. Таким может быть и кино игровое. Сейчас очень много игровых картин с непрофессиональными актерами, и для меня там иногда больше реальности, чем в так называемом документальном кинематографе. Помню, как десять лет назад я сама жутко возмущалась, когда в документальных фильмах видела постановочные сцены. Как это так! И у нас в Голландии были скандалы: кто-то снял фильм в Палестине, Израиле. В нем герой, водитель автобуса, ездил с палестинцами по оккупированным территориям. Оказалось, он актер. Все было замечательно, правдиво, но режиссеру пришлось долго оправдываться, убеждая, что иначе он не смог бы снять фильм. Вот ситуация, которую я наблюдаю десять лет. Иногда жалко, что мы, документалисты, сами себя отторгаем от основного артхаусного направления. Мы говорим: а у нас документальное. Бывает, что и неигровой фильм тоже хорошо идет в кинотеатрах, как какой-нибудь арт-фильм. Но если скажут, что это документальное кино, никто не пойдет. А если скажут: это хороший фильм — народ соблазнится. Мне жаль, что мы свои возможности ограничиваем.
Д.Дондурей. Загоняем в рамки.
Алена ван дер Хорст. А этих рамок вообще не существует. Документальное кино, если это действительно кино, в том смысле, что там есть авторское

ви́дение, оно зрителям так же интересно, как и игровое кино. Когда я в Европе десять лет назад заканчивала киношколу, все были против размывания границ. Эти дискуссии мы прошли десять лет назад. Все было очень похоже. Есть люди, которые до сих пор так думают и все еще ведут дискуссии. Но для меня и для многих режиссеров — это пройденный этап. Самим разделением на реальное, документальное, игровое кино мы ставим заслоны, которых в действительности нет.

Д.Дондурей. Я зайду с другой стороны. Не кажется ли вам, что неигровое кино есть всегда пространство актуального? Того, что больше всего волнует сегодня. Или только авторов волнует — и это самое важное?

Алена ван дер Хорст. Это тоже очень интересный вопрос, потому что директор IDF на Амстердамском фестивале упрекает голландских документалистов именно в том, что мы не снимаем истории про то, что сейчас происходит в Голландии, не касаемся больших тем и серьезных проблем. И у вас то же самое происходит. Вы говорите, что ваши авторы тоже самые острые и больные вопросы не поднимают в своих фильмах.

А.Расторгуев. Вы эти вопросы знаете? Дело в том, что в России не могут найти сами вопросы. Общество и художники для себя не могут их сформулировать. Это и есть проблема — проблема невычленяемости главного из потока происходящей перед нашими глазами жизни.

Д.Дондурей. Дело ведь не в цензуре?

А.Расторгуев. Нет, это проблема аксиологии.

Мансур Юмагулов. Я снял очень простой фильм, это был мой дебют, «Преодоление». Я не документалист, у меня вообще нет никакого специального образования, попал в кино совершенно случайно, по профессии я философ. Но фильм снял о человеке, который моделирует вокруг себя реальность. Мне такие герои близки. Этот дед, бывший спортсмен, который спасает сирот, трансформирует реальность, преодолевая деградацию, в которой мы в России сейчас живем. Он и такие, как он, делают что-то. Я долго жил за рубежом и знаю, что там действительно жизнь лучше. Но я не могу уехать туда, потому что мне нравится снимать здесь. И у меня нет другой родины. Документалистика — самый дешевый способ донести свою мысль до людей. На показе «Преодоления» в Москве я всем раздал DVD и сказал: пожалуйста, выложите мою картину всюду, где возможно. Так я раздал уже более тысячи дисков — не вижу другого способа распространения фильма.

Д.Дондурей. Сами налаживаете коммуникации.

М.Юмагулов. Да. Для меня очень важен этот фильм как своего рода документальный манифест. Сюжет очень простой: мужик на свои деньги (ну, еще бывшие ученики ему помогают, а это очень уважаемые люди) собирает со всей страны детдомовцев, проводит турнир по самбо. Отбирает команду и месяц в своем летнем доме — в краю достаточно суровой северной природы, на отшибе — их тренирует, кормит-поит, у костра сидит. Они пять килограммов набирают в весе. Для них, детдомовцев и самбистов, это очень важно. Вот и вся история. Очень позитивный герой. А фильм можно было бы сделать на самом деле страшным, потому что я знаю историю всех этих детей, я со многими жил в их детдоме. Но я специально не сделал его трагичным. Это, скорее, веселый фильм о тяжелейших проблемах.

Д.Дондурей. То есть вы смягчали реальность существования этих ребят?

М.Юмагулов. Конечно, я ее показал не полностью. Если человек умный, он все поймет. В самом начале есть фраза мальчика — я только кусочек оставил из детдома, — когда старший из детдомовцев говорит, что другие, чуть помладше, семнадцатилетние, торгуют наркотиками, бухают. И они с этими пацанами рядом живут, бьют их. Это прозвучало вскользь, в одной реплике, — все остальное построено на теме преодоления такой детдомовской судьбы.

М.Бандиленко. Получается, для документального кино не надо специально искать темы, они вечные. Еще по поводу реальности.У меня дочка учится

в седьмом классе, ей тринадцать лет. Однажды приходит расстроенная и говорит, что учительница, классный руководитель, посадила в класс пятерых детей и дала задание: написать про своих одноклассников, про их отрицательные черты, которые есть у каждого. Я спрашиваю, почему не положительные? Она отвечает: «Ну, не знаю». Ее подружка Моника с радостью откликнулась на такое задание. Я спрашиваю дочку: «Из-за чего ты расстроилась? Из-за того, что ты думаешь, что Моника сейчас про тебя кучу всякого напишет? Или тебя покоробила сама ситуация, что твои товарищи согласились писать друг про друга гадости? Что это в принципе нехорошо, неправильно?» Дочка долго-долго думала и ответила, что расстроилась больше всего из-за того, что про нее плохое напишут. Если сделать документальный фильм про то, что происходит в школах, а там очень много интересного — в смысле ужасного — материала, и показать, скажем, по ТВ, уверена, что классная руководительница моей дочери поймет, что мы хотели сказать. Если только в картине не будет моралите. А как это все дети воспримут? Всегда есть такая сложность[3].

А.Расторгуев. Вы все время говорите с позиции, будто автор — учитель жизни. А он часто играет. Ему это прикольно, из него прет творчество. Ему хочется это зачем-то зафиксировать, правда, непонятно, зачем. Он, может быть, никого не хочет учить. А вы навешиваете... Это чисто телевизионный метод.

М.Бандиленко. Я уверена, что существует ответственность за то, что ты делаешь.

А.Расторгуев. Надежда, что твое слово изменит мир, — глупость. Нет, наивность, которая похожа на глупость.

Кристиане Бюхнер. Мне кажется, что есть разница между документалистикой и игровым кино, хотя они действительно формально приближаются друг к другу. Но, я думаю, снять документальный фильм гораздо сложнее. Потому что он, несмотря на то что есть камера-глаз, в любом случае — всегда и сейчас — предполагает ответственность. Я не согласна с тем, что раньше было подругому. Конечно, люди знали, что их снимают, но не представляли, как они в фильме будут показаны. Если хочешь рассказать что-то про реальность, то понимаешь, что это всегда сложно, особенно если это делается внутри реальности.

Я не только режиссер, я и фестивальный отборщик: десять лет я отбираю фильмы для Оберхаузена. В моем представлении еще существует Советский Союз. Я объезжаю все страны бывшего Союза, ищу фильмы и вижу, что там просто ничему не учат. Я еще могу найти более или менее хороший короткометражный документальный фильм, а вот такой же игровой — уже труднее. Здесь существует настолько мертвая традиция, настолько железная, что найти что-то живое почти невозможно.

А.Расторгуев. Традиция, извините, формируется в том числе и с оглядкой на западные фестивали. Например, картина этого года «Глубинка 35х45» — это гипертрадиция. Советская, на мой взгляд, вторичная картина. Тем не менее она получает приз фестиваля «Россия», тем не менее она участник фестиваля в Амстердаме, то есть она отвечает западным критериям, стереотипам западного представления о России, вкусам западных отборщиков. Таким образом, востребованной оказывается именно вторичность.

Кристиане Бюхнер. Но найти здесь что-то действительно трудно.

А.Расторгуев. Правильно. Выдайте мне бесплатный трафик, я буду звонить Манскому, чтобы обсуждать проблемы современного искусства, — это и будет, собственно, контекст, в котором будут возникать новые идеи. Может быть, в эту конференц-связь будет иногда включаться Сергей Лозница, например.

Д.Дондурей. А молодые как будут учиться? Они же не подключатся к вашему разговору. А им было бы полезно услышать, про что вы говорите.

---

[3] Это обсуждение состоялось, напомним, до выхода на телеэкраны сериала «Школа», который вызвал бурную реакцию, предугаданную Мариной Бандиленко.

А.Расторгуев. Записи с диктофона будут продаваться на радиорынке.
Д.Дондурей. Вместе с «Девственностью»...
Кристиане Бюхнер. Хочу рассказать об очень скучном опыте, который я наблюдаю в киношколах бывшего Союза. Берется кусок прозы Платонова, берется камера, студенты едут в Люблино и там что-то снимают, как будто они живут в деревне. Но ничего про нее не знают. Сколько же фильмов я видела, в которых действие происходит в таких случайных деревнях, и на экране — одно и то же. Эпизод, где персонажи пьют, эпизод, где кто-то из них поет, непременно — железная дорога. И снято все это очень небрежно.
А.Расторгуев. Смешная история у нас произошла с Кристиане. Мы ехали в машине, и с нами был еще один режиссер, девушка, которая передала Кристиане диск со своим фильмом. Мы начали обсуждать, как все-таки смешно, глупо и бессмысленно снимать кино в деревне по восемьсот пятому разу. Говорим: делается это, потому что для наших кинематографистов деревня — всегда приключение, экзотика. Они едут в село, и на волне первого впечатления возникает как бы документальное кино. Снимают далеко, там, где непременно страшно, ужасно. И при этом дешево. Вдруг Кристиане поворачивается к этой девушке и спрашивает: «А ваш фильм о чем?» Та отвечает: «О деревне».
Алена ван дер Хорст. Я сейчас снимаю фильм про одного ученого. И задача, с которой я столкнулась, почти невыполнима: если снять процесс его экспериментов — от начала до результата, — надо снимать десять лет, как минимум.
В.Манский. А почему бы тебе не снимать десять лет?
Алена ван дер Хорст. Потому что есть сроки работы для телевидения.
В.Манский. Значит, на телевидении говорят: не снимайте десять лет, нам нужно завтра готовый фильм показать. Поэтому ты делаешь не то, что хочется, а то, что надо. И начинаешь подгонять жизнь человека, свой взгляд на него под эфирные форматы. Тем самым, по сути, перестаешь снимать документальное кино и начинаешь делать нечто иное: главное, чтоб было интересно. Кому?
Алена ван дер Хорст. Я говорила про конкретный фильм об ученом. Это не мое авторское кино.
В.Манский. А что это за продукт — «не твое авторское кино»?
Алена ван дер Хорст. Это какая-то странная смесь в жанре телекино. Фильм на сорок минут, снимаем в течение года, и у меня есть выбор из двадцати ученых.
В.Манский. А фильм «Тайны любви»[4] — это кино или не кино?
М.Бандиленко. Когда я посмотрела его в кинотеатре, то испытала стресс. Во-первых, поняла, что это все-таки телевизионный продукт. До зрительного зала, до большого экрана мы еще не доросли. Это я почувствовала.

Хотя зрители очень хорошо его воспринимали, что, конечно, было приятно. Я с этим фильмом росла и училась. Было ощущение, что передо мной открылась совершенно новая реальность, которую раньше я никогда не видела, о существовании которой даже не подозревала. А когда я оказалась в зрительном зале, то это ощущение открытия пропало.
Виктор Матизен. С определенной точки зрения, реальность фиксирует любое, абсолютно любое кино: пропагандистское, постановочное, не постановочное, провокационное. Вопрос в том, какая это реальность и что она фиксирует: внутренний мир художника, человека снимающего или то, что находится в предкамерном мире. Это первое — грубое — различение. Когда мы с вами имеем дело с каким-нибудь пропагандистским фильмом, то четко понимаем психологию его авторов. К примеру, когда мы смотрим пропагандистское фашистское кино, то многое понимаем о фашизме. Можно говорить,

[4] «Тайны любви» (2009) — фильм Анастасии Поповой.

что это не документальное кино, а нечто иное, однако в нем есть мощная струя психологической реальности «третьего рейха». То же самое относится к любому советскому фильму — к фильмам 30-х годов, к ужасным сталинским картинам.

Второе различение: является ли такое кино эстетическим продуктом или нет? Мы воспринимаем его как человеческий или художественный документ? Все фильмы нацистского и советского времени, многие из которых являются важным человеческим документом, мы воспринимаем и изучаем совершенно другими способами, чем если бы анализировали собственно художественное произведение. Есть еще одно различение внутри самой предкамерной реальности: находится она вне кинокамеры объективно, независимо от снимающего, или это реальность, специально инсценированная художником? Если она не инсценирована художником, то, может быть, есть кто-то другой, кто это сделал незаметно для художника? Например, кинематографиста приглашали в ГУЛАГ и инсценировали перед ним обманную, фальшивую реальность. Что происходит в этом случае? Имеются различные способы, внутри которых мы должны очень четко ориентироваться. Это на самом деле довольно хитрая, сложная, разветвленная система. А мы каждый раз говорим: имитация — не имитация. Важно другое: имитация чего? Что такое реальность? Если существуют внятные, более или менее хорошие труды по эстетике игрового кино, то по документальному кино имеются лишь описательные классификации. Мы и сейчас примерно этим занимаемся: только описываем свой собственный опыт. Честно говоря, не хватает обобщающей работы, теории документального кино или теории, которая бы освещала все виды кинематографа. Само понятие художественности документального кино очень сильно меняется, причем именно в последние годы. Когда аудитория смотрит фильмы, снятые мобильной камерой, то она вообще не воспринимает это как искусство. Об этом и нельзя говорить как о документальном кино, надо найти какое-то другое определение. Тем не менее в таком кино присутствует новая эстетика, в корне отличная от той, которую нам навязала профессиональная кинокамера.

Алена ван дер Хорст. Для зрителя реальность, снятая на мобильный телефон, — это самое подлинное изображение. И у меня, кстати, снят в фильме «Борис Рыжий» разговор с мальчиком Артемом, сыном моего героя. Я хотела прийти в школу его поснимать, показать, что у него могут быть такие же драки, как и у его отца. Но он сказал: «Не приходи, потому что, если ты будешь с камерой, ребята будут играть, и ничего настоящего ты не снимешь».

В.Матизен. Я сидел в зале, где показывали картину, снятую на мобильный телефон. Часть аудитории просто никак это не воспринимала. Считала ужасным, чудовищным, а я понимал, что это просто совершенно другая эстетика. Мы сейчас находимся в процессе смены рецепторов. И то, что воспринималось раньше как хорошее кино, теперь может восприниматься как плохое. Поставлено хорошо, снято грамотно, аккуратно подсвечены фигуры, четкая артикулированная речь, ясная авторская позиция — все это сметается непосредственной реальностью, которую фиксирует мобильник.

А.Расторгуев. Вы сейчас о какой реальности говорите, о предкамерной?

В.Матизен. О предкамерной реальности, которая фиксируется, как вы сказали, кинокамерой в вашем глазу. Таким образом рождается новая эстетика, принципиально отличная от старой, и ее законы нужно еще изучать.

В.Манский. Можно тогда спросить, почему в тройку лауреатов премии «Лавр» не входит «Аритмия»[5], абсолютно новый, свежий фильм, предлагающий новые рецепторы, неожиданные представления о реальности, свежий язык?

В.Матизен. Потому что наверняка у части экспертов, тех, кто судит эти картины и дает им премии, доминирует старинное восприятие. Я говорил с Герцем Франком, которому мучительно сложно все это смотреть, и видел, как его,

[5] «Аритмия» (2009) — фильм Светланы Стрельниковой.

великого документалиста, ломает от этой мобильной эстетики. От качества мобильных операторов, я бы сказал.

Кого сейчас снимают документалисты? Во-первых, бедных людей, которым заплати — откроют и предоставят все, что возможно, бомжей, которые вообще не реагируют на камеру, детей, собак.

А.Расторгуев. Трех президентов снял Манский — он что, заплатил им?

В.Матизен. Президенты открывают документалистам лишь то, что им позволяет открыть их служба охраны. Редкие мгновения реальности, которые возникают в этих картинах, мы особо ценим. Готовы оценить картину Сокурова за один-единственный взгляд Ельцина, схваченный камерой. Или моменты, связанные с походкой Путина в фильме Виталия Манского. Поэтому я и говорю, что сегодня мы по большей части имеем дело с кино, которое адекватно показывает нам либо самые низы общества, либо ближний круг режиссеров, потому что там они свои, для них не будет никаких препятствий. Кстати, момент влияния камеры на реальность, влияния экспериментатора на наблюдение связан с проблематикой квантовой механики. Есть четко зафиксированные методы Гейзенберга, а Бор их обобщил в совершенно философский принцип: чем ближе вы подходите к реальности, будучи в одном определенном аспекте, тем дальше вы от нее уходите в другом контексте. Принцип этот универсален, и он каждый день работает в документальном кино.

В.Манский. Может быть, тогда отказаться от идеи затрагивать в документальном кино разные зоны жизни? Может, стоит сформулировать точно: практика и опыт художественного осмысления реальности на примере жизни документалиста — это фильм-исследование своего ближнего круга. А следовательно, освободить документалиста от необходимости говорить о власти, об ученых.

А.Расторгуев. А какой институт должен это сделать?

В.Манский. Виктор Матизен, как Бела Балаш или как Кракауэр, должен написать статью, которая разрешит документалистам заниматься тем, чем нужно и можно.

А.Расторгуев. Я полагаю, что такая статья должна быть опубликована не в «Искусстве кино», а в Конституции Российской Федерации как минимум.

Где все-таки может по-настоящему вырасти что-то похожее на искусство? Мне кажется, это точно нащупано: в зоне взаимодействия автора со своим ближним кругом его влияние на реальность — наименьшее.

В.Манский. Значит, все направления, когда автор движется в новые миры, открывает их, исключаем из искусства?

А.Расторгуев. Это то же самое, что деревня в фильмах для Оберхаузенского фестиваля. Такая же встреча с экзотикой, не имеющая к кино отношения. Хотя, если это авторская духовная практика, тогда и такое кино возможно.

Д.Дондурей. Мы, в сущности, говорили о двух стратегиях: о связи документальной практики с теоретической физикой и о практике в сторону «как бы кино».

В.Манский. Сегодня родился новый термин: «как бы кино».

Д.Дондурей. Я много раз наблюдал подходы к этому термину — и в связи с телевидением, и в связи с авторской позицией разных режиссеров, включая Алену ван дер Хорст.

В.Манский. Мне интересно, какой образ реальности останется в публикации после такой большой, объемной дискуссии?

Д.Дондурей. Такой же, наверное, фрагментарный и субъективный, как и в практике неигрового кино.

АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ:

«Если любишь — видишь»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Зара Абдуллаева. Как-то во время «Артдокфеста» вы пришли в «Художественный» и в ожидании просмотра для членов жюри сказали: «Как я ненавижу искусство. Ну где его сегодня кто видел? Смешно...» Действительно, неигровое кино дает нам возможность внеэстетического удовольствия. Это важно. Ведь эстетическое уже так залапано, что превратилось в свою противоположность. Все жаждут искусства, как будто само это понятие остается неизменным. Как будто выход в другое пространство не становится тоже художественным — правда, все реже контркультурным — жестом. Чем меньше «искусства», точнее, чем меньше примет, правдоподобно его имитирующих, тем, по-моему, лучше. Во всяком случае, сейчас, мне кажется, стоит об этом подумать. Эстетическое не то чтобы скомпрометировано, хотя скомпрометировано тоже, но давно расположилось в зоне мейнстрима. И вновь возникает вопрос о какой-то иной, еще не сформулированной (версии) художественности.

Анатолий Васильев. Не всегда же надо организовываться, иногда нужно и распадаться. В разные времена бывает по-разному. Когда искусство слишком заорганизовано, тогда следует распадаться.

З.Абдуллаева. Что вы понимаете под «заорганизованностью»?

А.Васильев. Зависит от ментальности, от конкретного пути, выбора, отказов.

З.Абдуллаева. Чем опыт неигрового кино был вам интересен? Вы же смотрели не только конкурс, но массу фильмов в разных программах.

А.Васильев. Я ведь, в сущности, мало знаю жизнь, плохо знаю, какая она сама по себе. В этом смысле я неопытен. Но на территории эстетической, думаю, у меня есть опыт, какая-то ориентация, мне там и без компаса хорошо. А в жизни самой по себе у меня нет серьезного, реального опыта. Не получилось, не акклиматизировался я в реальности. Конечно, на экране — отобранная жизнь, смонтированная, но все же это фрагменты очень конкретной действительности. Видеть то, что знаешь плохо, что совсем незнакомо или чего сторонишься, мне было важно. В кинозале все-таки безопасно. Достаточно безопасно. А реальность на экране очень часто бывает открытой, откровенной, грязной, непричесанной. Правильной. Плохо организованной, эстетически неблагородной.

З.Абдуллаева. Но это тоже эстетика.

А.Васильев. Да, другая только. Вот идешь по улице и сторонишься, скрываешься, шарфом закутываешься, потому что чего-то боишься. Там распахивается мир, от которого бежишь. А тут — нет: он перед тобой. Разный.

З.Абдуллаева. Разница между режиссурой конкретных фильмов в таком случае не так существенна?

А.Васильев. Абсолютно.

З.Абдуллаева. Плевать, что где-то что-то кажется фальшивым, мифологизованным, недотянутым или перетянутым и т.д.?

А.Васильев. Да. Мифологизируется что-то только при сочетании кадров. А мне достаточен кадр сам по себе.

З.Абдуллаева. Вы смотрите такое кино иначе, чем если б смотрели какой-то другой объект, другое кино?

А.Васильев. Если б я смотрел его как художественный объект, то есть организованный, тогда, конечно, требования повышаются.

З.Абдуллаева. Но и тут ведь есть законы, нарушающие или стремящиеся нарушить стереотипы так называемого художественного объекта.

А.Васильев. Мы же с тобой сейчас не обсуждаем достоинства или недостатки конкретных фильмов. Ты спросила, зачем я сижу в зале и что испытываю. «Какое тебе удовольствие?» Отвечаю: большое удовольствие видеть то, что я пропустил. Видеть то, мимо чего я прошел, чего избежал, чего боялся, куда не могу погрузиться. Искусство вообще проживает путь от начала к пределу. Предел всякого искусства связан с организацией. А дальше начинаются симулякры, некие имитационные объекты, которые имеют видимость свободы, но на самом деле имитируют то, что уже достаточно круто сварено. Заорганизовано. Тогда появляются культуры варварские, грязные, и люди, для которых особым удовольствием является желание обрушить на глянцевую поверхность ведро с навозом. Они с удовольствием наблюдают, как навоз течет по глянцевым телам, по глянцевым отношениям.

З.Абдуллаева. Вы, может, сами того не подозревая, говорите о так называемом «современном искусстве», об «актуальном искусстве» для истеблишмента. Наш случай другой.

А.Васильев. Знаешь, я в свое время, очень давно, говорил о разомкнутом и замкнутом пространстве. Всякий раз появляются люди, которые пытаются разомкнуть то, что оказалось замкнутым. Но на территории, которую мы называем искусством, разомкнуть замкнутость невозможно практически. Нужно уйти с этой территории на совсем другую. То, что называется «документальное кино», «авторское неигровое кино», — и есть другая территория.

З.Абдуллаева. Опишите ее.

А.Васильев. Документом, я думаю, может быть только предмет неодушевленный. Всякая неодушевленная вещь — объект документальный. А все, что одушевлено, перестает быть таким объектом, потому что одушевленность обязательно вступает во взаимоотношения с объективом. И тем самым перестает быть объектом наблюдения. Конечно, камеру подстраивают, прячут. Это есть некий прием, чтобы исключить всякие взаимоотношения одушевленной вещи с объектом наблюдения. «Ночь и туман» Алена Рене — документальное кино. Мне скажут, там же люди. Но люди, доведенные в лагере до неодушевленности, до неодушевленных объектов.

З.Абдуллаева. А если наблюдаемый снимается скрытой камерой?

А.Васильев. Всегда есть третий глаз, который сакрализует связь между объектом наблюдения и наблюдающим объективом. Эта связь сакральная. Если скрытую камеру, которая за кем-то наблюдала, бросить после съемки в море, то это и будет максимальное документальное кино.

З.Абдуллаева. То есть документальное в кино — невидимое, которое, однако, есть. В этом его предел. Недостижимый. Замечательно.

А.Васильев. Вот мир животных. Они же объекты одушевленные. Или нет? К какому «жанру» их отнести?

З.Абдуллаева. Мы давно с Виталием Манским говорили об этом. Он рассказал, как его жена Наташа смотрела знаменитый французский фильм «Птицы» и была уверена, что «так снимать» невозможно, что это компьютерные ухищрения. Выяснилось, что, когда птица находится в яйце, с ней можно общаться. А когда вылупляется, идет за тем, кого первым увидит. Режиссер становится для такой птицы «мамой». Наташа этот документальный фильм не приняла, потому что увидела съемку «искусственных птиц», которые вели себя до неестественности естественно. Когда в документальном кино снимают человека, поддержал ее Манский, то и он предстает не таким, какой есть на самом деле. Он — «искусственная птица».

А.Васильев. Я и говорю: все, что одушевлено, объектом документальной камеры являться не может. Прежде всего именно человеку невозможно стать объектом документального наблюдения.

З.Абдуллаева. Но мы такие случаи все же знаем, хотя, может быть, надо такое кино как-то иначе называть. Другое дело, что, начиная с Флаэрти, речь все-таки идет о совмещении принципов игрового и неигрового кино.

А.Васильев. Когда мы с тобой говорили об Олеге Морозове и его картине «Следующее воскресение», ты сказала про «постдок». По-моему, правильно. Да-

«Животная любовь», режиссер Ульрих Зайдль

вай я прямо сейчас посмотрю в словаре. Мне кажется, значения слов «мета» и «пост» совпадают. Вот: «мета» — в переводе с греческого означает «после», «за», «через». «Пост» — в переводе с латинского — это «позже», «затем», «вслед». «Метадок» — как-то не скажешь, лучше — «постдок».

Итак. Человек обязательно вступает в отношения с наблюдателем. Законы, по которым строит свое поведение одушевленный объект, — это все-таки законы его личности, а не чужие. Он существует «по самому себе». Но над ним, как база, выстраивается еще некая надстройка, какая-то поверхность, которая не является им самим. Она-то и вступает во взаимоотношения с наблюдателем. В художественной реальности самое сложное и есть взаимоотношение того, кто сам по себе, — с чужим. Потому что свой/чужой — это самое трудное взаимодействие в искусстве, в художественном творчестве. Кто владеет методом, тот стремится к равновесию между своим и чужим. Или к перевесу своего над чужим. Тот, кто предпочитает фальшь, а он называет эту фальшь «правдой», предпочитает перевес как бы чужого над своим. Это называется «перевоплощением». Поэтому при таком перевесе чужого над своим мы имеем то кино, которое называем «актерским». При перевесе своего над чужим мы имеем кино, которое называем «документальным». То есть при преимуществе того, что само по себе — без чужого, — мы имеем образцы реальности как документа. Но если объект вступает во взаимоотношения с объективом, то наиболее точным таким объектом может быть не человек, а некое животное. Но и то не всякое. Я не столь в этом вопросе разбираюсь, но животные более высокой организации обязательно будут вступать во взаимоотношения с наблюдателем. А животные низкой организации не будут вступать. Но тогда их можно отнести к объектам неодушевленным.

Я когда-то наблюдал кадры о муравьях, которые набрасывались на траву, подрезали ее и несли вертикальные стебли трав как строительный материал к себе в жилье, чтобы возводить большие города. Это было так страш-

но, как сон. Легионы муравьев несли стебли трав, в десятки раз превышающие их размер.

Почему я начал разговор с того, что мне достаточно одного кадра? Потому что когда есть монтаж, когда соединяют два кадра, тогда нельзя сказать, что это документ.

З.Абдуллаева. Это суждение принадлежит к давней традиции в теории кино. Да, монтаж разлагает, дедокументирует документ и создает, организует мир из хаоса реальности. Но вот что еще я хотела спросить по поводу естественности/искусственности людей, животных и прочих объектов. Как-то одна переводчица смотрела «Модели» Зайдля и удивлялась, что для документального кино реальные фотомодели ведут себя очень естественно. Не такой уж неожиданный взгляд, как может показаться. Хотя она усматривала в этом некий парадокс.

А.Васильев. Вообще, искусственность поведения и естественность поведения — это категории. Всякое искусственное обязательно должно быть естественным. Если искусственное не является естественным, то оно уже и не искусственное. Поэтому я, например, начав свой путь с желания естественности, закончил его страшным желанием искусственности.

З.Абдуллаева. Это желание не прошло?

А.Васильев. В театре нет. Потому что если я занимаюсь тем, что мы называем «искусством», я должен стремиться к искусственности. Но она должна быть обязательно естественной. И вот это — самое сложное в эстетическом приеме. Именно здесь — корень зла. Но разве то, что дано театру, дано и кинематографу? Может ли кинематограф устремиться к искусственности как к естественности? Должен ли, имеются ли тут пределы? Театр в своем стремлении к искусственности бесконечен. Но театр, стремящийся к естественности, очень ограничен. Мне кажется, кинематограф в своем стремлении к естественности безграничен, а стремящийся к искусственности — ограничен.

З.Абдуллаева. Новое игровое кино, которое сегодня самое интересное, конечно, в так называемом арт-пространстве (хотя каждый раз содрогаешься, когда выделяешь отдельные его зоны или гетто), переживает тягу к реализму. В нем нет как бы специальных приемов, искусственности, аттракционности и в связи с этим аттрактивности. Для многих это «скучное» кино.

А.Васильев. Действовать против организованности означает дилетантство.

З.Абдуллаева. Надеюсь, вы говорите в безоценочном смысле — про другую художественность.

А.Васильев. Да. Это другое начинается с любительства. Мы с тобой говорили об опере, о музыке. Что сегодня плохо в музыке? Любителей мало. Музыка стала техникой. А высокая техника означает лишение индивидуальности и свободы. Тот, кто занимается музыкой, должен расстаться со своей индивидуальностью и свободой. Но. Принципиальный вопрос: до какого возраста? В какой период юности или зрелости наступает тот день, когда музыкант скажет: пошло все на три буквы.

З.Абдуллаева. И расстанется с наработанными умениями.

А.Васильев. Да, расстанется. Чтобы музыка стала музыкой. Иначе это буржуазное искусство. Когда мы так говорим, мы не чувствуем за этим зла. Видим за этим некое неприятие, экономическую роскошь, сытые лица тонких прекрасных женщин и все остальное. Но на самом деле зла мы не чувствуем. Не видим, что буржуазное искусство взращивает внутри себя зло. Это не остановка в развитии. Это движение. Но в сторону зла.

З.Абдуллаева. Объясните.

А.Васильев. Люди строят лагеря, для того чтобы посадить в них преступников. Там они держат преступников подлинных и мнимых. Но и сами для себя они выстраивают точно такие же концентрационные лагеря. В этих лаге-

рях тоже живут преступники подлинные и мнимые. Два этих лагеря противоположны. В одном — люди дна, в другом, таком же, люди высоты.

З.Абдуллаева. Эта ситуация описана с неоромантическим цинизмом и упоением в «Трехгрошовой опере».

А.Васильев. Людям в двух лагерях нужны свои кормушки и свои развлечения. Зло плодится, размножается и отчуждает человека. А территория документального кино — расслабленного, неорганизованного, безответственного, любительского, — вся эта неоформленная масса в конце концов спасает нас, наше сознание от мертвых безжизненных симулякров. Структурированных видимостей.

«Три комнаты меланхолии», режиссер Пирьё Хонкасало

З.Абдуллаева. Важное слово здесь «бесформенное». Отсутствие выделки — серьезный выбор. Вы говорите «незаорганизованность», я — «незаформализованность».

А.Васильев. Моим словам можно доверять хотя бы потому, что сам я не могу находиться на этой территории. Я могу на нее смотреть.

З.Абдуллаева. Но это связано уже с вашей биографией, зигзагами вашего театрального опыта.

А.Васильев. Конечно. Я же не рассказываю о своем пути и о театре, которым занимаюсь.

Так вот. Природа сама воспроизводит в себе организацию и разрушение. Она сама живет такими циклами. Циклами собирания и взрывов. Наступает период, когда все собрано и уплотнено так, что грозит неподвижностью. Неподвижной природа быть не может. Такая угроза кончается взрывом.

З.Абдуллаева. Напомню, что во время «Артдокфеста» вы сказали: «Было два фильма: «Животная любовь» Зайдля и «Три комнаты меланхолии» Пирьё Хонкасало. Все-таки выделили их, хотя мы решили в этом разговоре не касаться конкретных фильмов.

А.Васильев. Они похожи на романы. Два больших романа, в которых много отвлечений, а все главы подчинены одна другой и стремятся к финалу. Там есть освобожденность и структура, близкая к роману. Он состоит из многих новелл и задает масштаб. Постепенность, медлительность «Трех комнат меланхолии», экспрессию, энергичность «Животной любви». Там много всего. Эти фильмы очень организованы, а вот заорганизованности в них нет. Понимаешь как: внутри каждой новеллы там как бы очень много хаоса. Но переход от новеллы к новелле, вся их последовательность очень строгая. Есть поэти-

ка, необходимая для меня в художественном высказывании. Может быть, это не совсем документальное кино.

З.Абдуллаева. Договоримся, что «совсем» не бывает. Это одна из иллюзий.

А.Васильев. Эти фильмы — некие сочинения из документального материала. Понимаешь, письменный троп всегда далек от устного. Конечно, он приближается, но при этом далек. А визуальный троп очень близок к жизненному. Расстояние между жизненным и визуальным слогом минимально. Этот лимит, или предел, очень мал. Его перейти никто не может. Но разрыв между пределом и приближением к нему в кинематографе гораздо меньший, чем в любых других искусствах. Поэтому в каждом слоге здесь всё «подобно» (реальности), но всё вместе — нет.

З.Абдуллаева. Чем отличается русское неигровое кино от западного?

А.Васильев. Хаосом, хаотичностью. Глины в русском больше.

З.Абдуллаева. С чем это связано?

А.Васильев. Мне кажется, с ментальностью. С языком, с ощущением реальности. Как фраза складывается. Кинематографическая фраза складывается согласно грамматике родного языка. Тот способ, по которому сочетаются кадры, отражающие действительность, в русском кинематографе богаче. Это и создает хаос. Такая смесь параллельных ходов по вертикали и последовательных ходов по горизонтали подобна русскому языку. В этом разница.

З.Абдуллаева. При всем русском богатстве все равно «Животная любовь» и «Три комнаты меланхолии» поразили больше.

А.Васильев. Конечно. Я же говорю об особенностях одного и другого. В русском кино интересен намес, он еще не стал партитурой, как в европейском. Русское неигровое кино на меня обрушилось. Насыпь какая-то. Но мне надо подумать, еще посмотреть. Мой зрительский опыт невелик.

З.Абдуллаева. У нас же количество не переходит в качество. Вы достаточно видели, чтобы понять что-то, например, про время.

А.Васильев. Конечно. Поэтому я и сижу в зале. В документальном кино гораздо меньше самоцензуры, чем в игровом. Эстетической, моральной, политической. В игровом ее очень много. У режиссера документального кино ее практически нет, границы он сам для себя определяет. Получается, что у него нет коридора, по которому он бежит вместе со всеми остальными в надежде добежать до главного направления, необязательно до приза. В любом художественном творчестве всегда есть самоцензура. Актриса Раневская в фильме «Весна» открывает том Достоевского, где лежит портрет Плятта. Фотография ироничного, уродливого человека. Произносит гениальную фразу: «Красота — это страшная сила». Уродливость, как и красота, — это страшная сила.

З.Абдуллаева. Но почему «уродливость»? Так хорошо про любительство — мнимое или решительное — говорили.

А.Васильев. Всякая одухотворенная уродливость прекрасна.

З.Абдуллаева. Как Саня из фильма «Саня и Воробей»? Артистичный, трепетный, глаз не оторвать, хотя смотреть «не на что».

А.Васильев. Да-да. Эта категория одухотворенной уродливости — самая, может быть, труднодостижимая. Одухотворенное безобразие — колоссальное сочетание. Для режиссера очень сложное. В документальной реальности сюда легче добраться. И в русской среде это сделать тоже легче.

З.Абдуллаева. Не согласна. Кажется, что легко. Дело же не в фактуре как таковой.

А.Васильев. Не мной подмечено, а давно и самыми разными товарищами, что в русской уродливости много одухотворенности. Надо только это заметить и подчеркнуть. Для меня каждый, кто способен заметить и подчеркнуть одухотворенность в уродливости, может быть назван художником. Одухотворенность сама по себе — это как духи «Шанель» высокой цифры.

З.Абдуллаева. Редко наши режиссеры подмечают столкновение одного с другим.

А.Васильев. Любить надо. Если любишь, — видишь.
З.Абдуллаева. Такова человеческая, этическая загвоздка наших режиссеров разных дарований и умений. Русская актерская школа погибла не из-за отсутствия талантов, мастерства, но потому, что личность очень быстро здесь стирается. Это не вопрос профессии.
А.Васильев. Лучше посмотреть «Еще раз про любовь», чем про киллера.
З.Абдуллаева. Нет. Это проблема не сюжета, не темы, а отношения к другому. Поэтому «Саня и Воробей» удивил. Именно из-за отношения к героям, бла-

«Саня и Воробей», режиссер Андрей Грязев

годаря отношениям между героями. Картина же не про рабочих, которым зарплату не платят, а про свободных, смелых, бедных, самодостаточных людей. Вот что новость в нашем кино.

Вас, как режиссера, интересовало взаимодействие игрового/неигрового, когда вы смотрели эти фильмы?
А.Васильев. Все самое лучшее происходит в промежутке между игровым и неигровым. Между искусственным и естественным. Вообще все самое настоящее происходит в промежутке. Потому что промежуток — это перемена. Это настоящее движение. Находиться в одном или в другом — значит, находиться на одном и том же. Быть в промежутке — значит, двигаться от одного к другому, от неигрового к игровому и наоборот. Я это знаю по своей каждодневной практике, которая продолжается почти сорок лет. Из них тридцать лет я занимаюсь на территории промежутка. «Животная любовь» находится в этом промежутке. Повседневная жизнь людей и животных происходит здесь в промежуточном положении между игрой и природой. Человеческой натуре свойственно проявлять себя в психодраме, а животной — никогда. Поэтому я тут говорю об одушевленном пространстве промежутка.

Теперь о «Трех комнатах меланхолии». Представим себе, что это игровое кино. Первая новелла о кадетском училище могла бы быть в игровом фильме. Там есть предпосылка сюжета — предначало, предисловие к сюжету. Третья новелла — тоже могла быть сюжетом для игрового. Но вторая часть сделана не по законам игрового кино. Там, грубо говоря, хроника, неодушевленные объекты, которые являются подлинным — абсолютным материалом для кино документального. Композиция этого фильма отсылает материал, который мог бы быть в игровом кино, в кино неигровое. Поэтому и тут, благодаря композиционному приему, создано состояние промежутка. В «Трех ком-

натах...» очень сильная средняя часть, где показан неодушевленный город. Эта часть держит два края. Первая и третья части зеркальны по отношению друг к другу, противоположны, спорят друг с другом, усовершенствуют друг друга и делают мир универсальным. В таком универсуме самое важное — несчастье, которое готовят эти края и о чем свидетельствует середина. Очень значительная вещь.

З.Абдуллаева. Тут очень важен неагрессивный монтаж, задающий иное восприятие времени в фильме и времени фильма, сама драматургия движения времени и прерывания его течения.

А.Васильев. Ты права. Монтаж — это когда пространство движется, а время остается. Время протекает гораздо меньшее, чем пространство. Пространства много, а времени мало. Как шар. Центр один, а поверхность колоссальная. Если монтаж ослаблен, то времени становится больше, а пространства меньше. Поэтому все зависит от предпочтений режиссера. Иногда материал просит, чтобы крутилось пространство, а время останавливалось, задерживалось. Другой материал требует, чтобы время протекало, а пространство стояло на месте.

З.Абдуллаева. Если б вы сегодня вернулись к реализму, от которого в театре давно отказались, это был бы другой реализм? Или метод не меняется?

А.Васильев. Я думаю, что когда люди теряют Бога, они говорят о реализме. Современная культура оперирует категориями реализма, но упаковывает их в нереалистические формы. Реализм — это же все-таки способ, и он всегда один и тот же. Просто объекты реальности разные. Объекты меняются, способ — нет. Но те, кто стремится к реализму, обманывают себя и других. Они обманщики. Вводят мир в заблуждение. Устремляясь к реализму, они тем самым начинают претендовать на роль творца. Те, кто устремляется к реализму, имеют предел и никогда реализма не достигнут. Как бы к нему ни приближались. Они должны иметь разум, чтобы останавливаться на достаточно большой дистанции до предела. Я никогда об этом не говорил, но знаю точно: есть некий допредел и предел. На территории между допределом и пределом и происходит имитация реальности.

З.Абдуллаева. При этом вы сказали, что кино, в отличие от театра, имеет в этом смысле бесконечные возможности.

А.Васильев. Несомненно. Потому что способ, с помощью которого приближается к реальности кинематограф, гораздо более универсален, чем такой же способ в театре. Кинематограф не нуждается в повторении. А театр в повторении нуждается. Кинематограф повторяет себя только в нашем воображении. Сам себя он не повторяет. Лента какая она есть, такая и остается. Только повторяясь в нашем воображении, она изменяет саму себя. Но театр, повторяя сам себя, всегда меняется как объект. Да, кинематограф стремится к реализму, и в этом его животворность. Поэтому мы говорим о неигровом кино. О документальной территории. Там — путь встречный: объект, оставаясь самим собой, вступает в игру с наблюдателем.

З.Абдуллаева. Вы будете снимать кино, как собирались?

А.Васильев. Если продюсеры позволят, буду.

То, что российская документалистика переживает идейный и эстетический кризис, очевидно для всех, имеющих отношение к неигровому кино. Причин множество, часть из которых сказалась на программе XX Екатеринбургского Открытого фестиваля документального кино «Россия». На итоговой пресс-конференции недовольное конкурсом жюри, в состав которого входили режиссеры Сергей Дворцевой, Сергей Лозница, оператор Вадим Алисов, критик Валерий Кичин, предложило сменить отборочную комиссию как не справившуюся со своими профессиональными обязанностями, пересмотреть сами принципы отбора фестивальной конкурсной программы, свести эту программу к минимуму, расширив внеконкурсные информационные показы. Безусловно, подобное заявление — это скандал. Но если он станет не поводом для выяснения отношений, а заставит всех участников процесса задуматься о том, как сохранить статус фестиваля и что нужно предпринять для спасения российской документалистики, то можно его только приветствовать: давно назревшие проблемы наконец вышли из зоны умолчания.

Главный приз получила картина новосибирского режиссера Евгения Соломина «Глубинка 35х45».

Лучшим короткометражным фильмом назван «Занавес» Владимира Головнева.

Приз за лучшую операторскую работу получила Ирина Шаталова — за картину «Безработные» (режиссер Настя Тарасова).

Приз за лучший дебют был присужден Алине Акоефф за картину «Письма из будущего».

Специальные призы жюри достались фильмам «Аритмия» Светланы Стрельниковой и «Светлый путь» Владислава Тарика.

Зоя Кошелева

СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА

Слабо структурированный хаос

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЗОЯ КОШЕЛЕВА

Зоя Кошелева. Конкурсная программа XX Открытого фестиваля документального кино «Россия» состояла из 35 картин. Можно ли говорить о том, что мы получили представление о сегодняшнем состоянии отечественной документалистики?

Сергей Лозница. Не думаю. Чтобы понимать общую картину, нужно знать и остальные фильмы, которые не вошли в конкурс.

З.Кошелева. Стало быть, обсуждая только фестивальную программу, мы не можем претендовать на обобщения?

С.Лозница. Думаю, что так. Я не знаю состав других отечественных фестивалей, мне не с чем сравнивать.

З.Кошелева. Если исходить из того, что мы увидели, какие основные проблемы документального кино вы могли бы назвать?

С.Лозница. Из тридцати пяти конкурсных фильмов я могу говорить только об одном как законченном. Это картина Евгения Соломина «Глубинка 35х45». Есть еще три-четыре работы, на мой взгляд, недоделанные и недодуманные, но, безусловно, заслуживающие внимания. Собственно, все эти картины мы и наградили.

З.Кошелева. Другими словами, общий профессиональный уровень программы низкий? В таком случае есть возможность типологизировать недостатки.

С.Лозница. Прежде всего это неумение рассказать историю. Это не значит, что в фильмах нет историй. Они есть. И персонажи есть интересные, и ситуации, и жизнь вокруг интересная, и фактура потрясающая, но ведь авторы не умеют говорить простым и понятным языком. В триаде «увидеть, понять, представить» в большей части картин имеется пока что «увидеть, не понять, не представить». Ну хорошо, язык может быть сложным, даже непонятным, но это должен быть язык. Конечно, фильм не обязан рассказывать историю, но тогда автору необходимо одолеть следующий порядок сложности, ведь если убрать нарратив, повествование все равно должно следовать какому-то осознанному закону построения.

З.Кошелева. В конкурсной программе картин «следующего порядка сложности» просто не было.

С.Лозница. Даже попыток не было. Да еще бросается в глаза небрежное отношение к изображению. Во многих фильмах оно необязательная составляющая. Авторы вообще не задумываются о том, что и как они снимают. Потому что если поставить вопрос: «Что я хочу сделать?» тогда возникает следующий: «Как я буду это делать?» Ставить перед собой эти вопросы режиссер обязан, еще не касаясь камеры. Необходимо сформулировать идею произведения, а потом искать средства ее реализации. Такое представление о режиссерской профессии должна давать школа. Я могу сказать, что школы за увиденными нами картинами не видно. Мы довольно просто приняли решения о призе за лучшую операторскую работу. Было всего три картины, которые давали повод говорить об изображении. А ведь кино — это визуальное искусство, это прежде всего изображение.

З.Кошелева. Если говорить о школе, то, наверное, правильно в первую очередь обсуждать программу дебютов фестиваля, которая, на мой взгляд, была просто катастрофичной.

С.Лозница. Да, дебютные работы конкурса плохие. Но кинематографической школы нет не только в них, ее нет и в фильмах большинства давно работающих режиссеров.

З.Кошелева. Значит, плоха не только современная школа?

С.Лозница. Я бы не стал так уж разделять старую и современную школы, не понятны признаки, по которым можно проводить это деление, хотя нынешнее образование безусловно хуже прежнего. Все эти проблемы связаны еще и с общим культурным уровнем тех, кто сегодня приходит учиться. Очевидно, что он, этот уровень, очень сильно упал. Замечу, что первый кадр, как правило, всегда интересен в любых фильмах, но после пяти минут интерес начинает испаряться. Кирпичики не складываются, так как у автора нет ни мысли, ни профессионального умения, — все превращается в хаос. Конечно, режиссеры тоже чувствуют его наступление и разными приспособлениями пытаются спасти картину. Например, активной музыкой или быстрым монтажом, а в результате все равно ничего не получается. Доступность камеры порождает иллюзию, что фильм может снять каждый. Однако фильм — это продуманная мысль. И чтобы ее воплотить, необходимо ее понять хотя бы для себя, а потом найти необходимые средства для реализации. Эта работа — я повторюсь — должна проводиться автором еще до съемок.

З.Кошелева. Может быть, для хотя бы частичного преодоления этой проблемы, в киношколах необходимо снимать только на пленку?

«Глубинка 35х45», режиссер Евгений Соломин

С.Лозница. Нет, это не поможет. Снимая цифровой камерой, тоже можно добиваться хорошего изображения, надо просто ставить перед собой такую задачу. Режиссер должен думать, а если он думает, то обязательно спросит себя «почему?» и «зачем?». И тогда он просто не будет делать разного рода глупости. В программе фестиваля было представлено много фильмов, снятых легкомысленными, несерьезными людьми, которые безответственно относятся к тому, чем они занимаются. Это обстоятельство находится, конечно, вне знаний и вне школы. Это свойство личности. Я даже думаю, что в таком легкомыслии и в такой безответственности скрыта главная причина неудач.

З.Кошелева. Мы ведь начали с киношколы, а получается, что, в общем-то, она и ни при чем.

С.Лозница. Нет, школа «при чем». Как раз то, о чем мы говорим, и должны объяснять в киношколе. Люди, которые учились у хороших мастеров, все равно ничего не умеют. В программе же были картины студентов Сергея Мирошниченко, к тому же сделанные на его студии. Я считаю, что и учитель несет свою долю ответственности за «продукты» учеников.

З.Кошелева. Все фильмы, которые мы увидели, были сняты на какие-то деньги. Авторы написали заявки, они понравились кому-то по каким-то причинам, нашлись продюсеры...

С.Лозница. Неправильна форма самой заявки, которая — всего лишь текст, по нему очень трудно судить, тем более если автор неизвестен.

З.Кошелева. Заявка должна содержать трейлер?

С.Лозница. Нет, это сложно и невозможно, наверное, и не нужно. Я помню, в Минске лет пять назад мы работали над звуком в центре города и обедать ходили в разные рестораны, пытаясь найти хотя бы один с хорошей кухней. И всюду еда была какая-то неважная — огурец вялый, картошка несоленая, отбивная, как подошва... В одном месте я спросил официантку: «Почему нельзя все то же самое приготовить хорошо?» На что она мне ответила: «А потому, что все равно вы нигде здесь в округе вкусно не поедите». Вот такая логика.

З.Кошелева. Общий уровень диктует выбор, а выбирать не из кого.

С.Лозница. Работать способны единицы.

З.Кошелева. А вы видите какие-то пути и возможности эту ситуацию исправить?
С.Лозница. Капля камень точит.
З.Кошелева. Появление отдельных талантов, умеющих работать, постепенно исправит ситуацию?
С.Лозница. Не знаю. Пока я вижу выход в том, чтобы об этой проблеме говорить. Человек, который делает плохое кино, должен знать, что его кино ниже допустимого уровня.
З.Кошелева. Тогда естественным образом возникает вопрос о критериях оценки. Что такое хорошо и что такое плохо. Это же всегда камень преткновения в каждом обсуждении.
С.Лозница. Безусловно. Любое произведение искусства или, скажем так, любая созданная форма имеет свою структуру и свою логику. Даже такая, казалось бы, ускользающая категория, как красота, воплощенная в слове или изображении, так же основана и на структуре, и на логике. И если мы говорим о кино, то начинать нужно прежде всего с изображения. Изобразительная культура существует уже тысячелетия. И опыт взаимодействия человека и созданной им второй реальности немалый. Это все-таки процесс, и нужно знать немного его историю, чтобы понимать логику развития. Для этого и существует школа.
З.Кошелева. В документальном кино эти проблемы связаны еще и с тем, что большинство режиссеров стараются подстроиться под телевизионный формат, зная, что если и покажут их картину, то только по телевидению. Планка изобразительного решения тем самым заранее снижается.
С.Лозница. Это личное дело каждого — подстраиваться под формат или игнорировать его. Режиссер не может не понимать, что у телефильма другие задачи. Например, удержать аудиторию, донести пропагандистскую идею, продвинуть на рынок какой-либо продукт, пусть даже он будет такой абстракцией, как, например, идея о «стабильном будущем». Ничего общего с искусством это не имеет.
З.Кошелева. Телефильмы в конкурс подобного фестиваля попадать не должны.
С.Лозница. Да, наверное. Но это беда, которая давно уже существует. Если подходить строго, то тогда сложно будет сформировать программу. Вы с трудом соберете десяток картин. Хотя это было бы все-таки правильнее. Есть телевизионные фестивали, туда эти фильмы и отбирайте. Фестиваль неигрового кино можно делать раз в два года, собирать в течение этих двух лет программу, относиться к ней требовательно и иметь только качественные вещи. В мировой практике есть фильмы, которые удовлетворяют телевидение и вполне профессионально сделаны. Но это возможно только при наличии в стране свободного телевидения, которое политически не настолько ангажировано и занимается не только тем, что работает над тотальным контролем и манипуляцией восприятия телеаудитории.
З.Кошелева. В фестивальной программе не было идеологизированных и политизированных картин, если не считать телевизионных.
С.Лозница. Они были просто скучные. Английский поэт Уинстен Хью Оден говорил, что искусство не делится на плохое и хорошее, а делится на интересное и скучное. Вот мы и дошли до следующего критерия.
З.Кошелева. Но он очень субъективный, полностью зависит от интеллектуального, эмоционального и культурного сознания воспринимающего.
С.Лозница. Чтобы этот критерий не был слишком субъективным, необходимо определить само понятие «интересно». Интересное — это inter esse, то есть то, что находится внутри бытия. Тогда все встанет на свои места, потому что у нас общее бытие, разное для всех, и в то же время в каких-то точках мы соприкасаемся.
З.Кошелева. Согласитесь, что фильм может быть таковым, то есть соприкасаться с общими для всех нас бытийными сущностями, и при этом плохо сделанным.
С.Лозница. Нет, если он плохо сделан — он никому не будет интересен. Вас

может что-то тронуть, что-то может привлечь внимание, но если картина плохо сделана, вы очень быстро интерес утратите.

З.Кошелева. Мы смотрели фильм «Не один дома» — про фантастическую женщину, которая усыновила девять больных детей, имея двоих собственных здоровых.

С.Лозница. Героиня интересна, фильм скучен. Дело же не только в предмете рассмотрения. В фестивальной программе было много интересных героев и ситуаций, да только режиссеры не задумывались о том, с чем они столкнулись и каким образом создать из этого материала фильм. Получились скучные картины из интересного материала.

«Не один дома», режиссер Елена Фетисова

З.Кошелева. Но все-таки согласитесь, что критерии «интересно» и «скучно» по меньшей мере не универсальны. Существует большое число людей, для которых фильмы Бергмана скучны, но это ведь не означает, что его картины неинтересны. А в документальном кино зрителям часто не скучно именно благодаря самоигральному герою, которого все-таки нашел и представил им режиссер. Кстати, зрители смотрели фестивальную программу с вниманием, живо реагировали и аплодировали, а профессионалам и членам жюри это же кино было смотреть безумно невыносимо.

С.Лозница. Идеальные критерии найти вообще нельзя.

З.Кошелева. Но более или менее объективно можно оценить профессионализм автора.

С.Лозница. Мы в жюри собственно этим и пытались заниматься, и именно с этой точки зрения я определил многие фильмы как скучные. В них нет профессии. Я заметил, что оператору Вадиму Алисову было особенно скучно смотреть программу. Если говорить собственно об изображении, это было и впрямь занудное зрелище. Так что профессиональные критерии имеют право на существование.

З.Кошелева. Маленькая конкурсная программа и панорама документального кино, учитывая то обстоятельство, что его проката в России нет, — это выход для фестиваля?

С.Лозница. Может быть. Приглашать фильмы, которые находятся вне профессии, и приглашать профессиональных людей для их оценки — это смешно. То, что мы увидели, — следствие непродуманности принципов работы отборочной комиссии. Я бы предложил сменить отборщиков. Насколько я знаю, это уже не первая крайне слабая фестивальная программа. В прошлом году жюри не нашло картину для Главного приза, мы — не нашли для приза за лучший полнометражный фильм. Я понимаю, что отборщики на все наши претензии ответят очень просто, что, мол, выбираем из того, что присылают. Это не оправдание. В любом случае нужно быть гораздо разборчивее, не идти на компромисс, не включать в конкурс заведомо беспомощные картины.

З.Кошелева. А какой принцип отбора мог бы, на ваш взгляд, спасти положение?

С.Лозница. Во-первых, пригласить в отборочную комиссию других людей. Хорошо было бы разнести отбор по территориям. Россия — страна очень большая. Москва, Петербург, Екатеринбург, Новосибирск, Пермь... В конце концов, отборщики должны быть активны. Искать фильмы, а не ждать, пока кто-то пришлет диск.

З.Кошелева. Меняется принцип отбора — отборщики сами активно ищут?
С.Лозница. Именно так! Волка ноги кормят. Есть же западные фестивали, которые приглашают русское кино, — они находят способы отбирать новое и интересное. Тем более что сейчас это не требует никаких материальных затрат. Есть Интернет, всё можно получить сидя дома. Как заметил Гас Ван Сент, кастинг можно проводить в YouTube. Каждый отборщик составляет свой список,

«Безработные», режиссер Настя Тарасова

пересекающиеся во всех списках картины проходят, остальные обсуждаются.
З.Кошелева. Приходим к печальному выводу: ни о каких тенденциях, кроме отсутствия профессии в подавляющей части картин, говорить просто не приходится. Нет повода для разговора?
С.Лозница. Все фильмы приблизительно одинаковые и сливаются в такую серую «кашу». Может быть, год на год не приходится? Хотелось бы верить, что все-таки есть произведения, которые можно было бы отобрать. Хотя проблема деградации документального кино существует и на Западе. Она тоже связана с доступностью средств съемки и с расширением числа участников процесса. Никто не спрашивает входной билет в виде владения профессией.
З.Кошелева. Вы предполагаете экзаменовать участников конкурса?
С.Лозница. Я предлагаю не брать в его состав непрофессиональные фильмы. Можно ничему не учиться и уметь, а можно окончить две киношколы и быть беспомощным. Первое случается очень редко, второе — чаще. Для формирования профессиональной среды образование все-таки необходимо. Странно, но такой уровень программы Екатеринбурга вынуждает говорить банальные вещи. Очень важна кинокритика, профессиональный разбор картины. Это что за критерии такие — «понравилось», «не понравилось»? Как сделано — вот что важно. Такие обсуждения могли бы проводиться и в рамках фестиваля. Критерии профессиональной оценки не должны быть размытыми. Конечно, всегда найдется кто-то, кто скажет, что «это новое слово» и «все критерии устарели». И пусть. Но разговаривать на эту тему безусловно нужно.
З.Кошелева. Вы назвали два критерия: «интересно — скучно» и качество изображения.
С.Лозница. «Интересно — скучно» — это общий подход, взгляд дилетанта. А помимо изображения существует еще структура картины, монтаж, звук. Кроме того, возможно определить тему и проанализировать, с помощью чего она раскрыта. В каждой картине есть драматургия, и можно проследить, каким образом она воплощена в структуре, как при помощи монтажа рассказывается история. Если картина выстроена, то она начинает жить с самого первого кадра своей собственной жизнью. Эти правила выстраиваемой общей конструкции

задаются первым кадром, первой склейкой, первой фразой, первой законченной мыслью, началом второй фразы. Конечно, каждый фильм возникает не на пустом месте, но остаются только созданные с ощущением, как будто до них никто ничего не снимал. Я, конечно, утрирую, но все же...

З.Кошелева. Насколько я вас понимаю, общих правил построения документального фильма нет, а есть профессиональные навыки и воля режиссера, стре-

«Аритмия», режиссер Светлана Стрельникова

мящегося воплотить в картине определенную мысль. Автор вводит свои правила для каждой картины?

С.Лозница. Да. Есть, например, правило монтажа не пересекать ось, но есть ситуации, в которых не только можно, но и нужно это сделать, потому что таков строй данной картины. Я могу задать новое правило с самого начала, но тогда я должен этого правила придерживаться. Ежедневное производство фильмов подталкивает нас к поиску новых вариантов, новых способов рассказа. Описание вариантности структуры и способов нарратива и есть предмет профессионального разбора. Дальше можно оценивать, насколько строй вещи раскрывает тему, которую режиссер выбрал для рефлексии. Фильм должен быть придуман, иначе это будет бессвязный набор кадров. То, что вы видите вокруг, находится в состоянии полного хаоса, и то, каким образом вы этот хаос упорядочите, и есть ваш личный взгляд. Это и есть ваш стиль. То, чем мы занимаемся, — это причесывание хаоса.

З.Кошелева. Стиль — это совокупность методов борьбы с хаосом?

С.Лозница. Стиль — это стило, палочка, которой вы выдавливаете буквы на восковой дощечке. Когда определенный стиль исчерпал себя, его возможности нам неинтересны, мы разрушаем его в поисках нового. У хорошего режиссера есть свой стиль, и именно поэтому вы сразу его узнаете. Он воплощает индивидуальный режиссерский взгляд. Режиссер обязан иметь свой взгляд, иначе ему незачем снимать. А для того чтобы в выбранном стиле воплощать свой взгляд, нужны профессиональные навыки.

Взгляд режиссера на мир нам может не нравиться, но это уже вопрос вкуса, и в данном случае мы оцениваем другое — стиль, следование которому или нарушение которого можно оценить довольно объективно. Стиль — это заданные пропорции, которые соразмерны одна другой, как то, насколько окна в доме соразмерны дверям, толщине и высоте стен. То, что мы увидели в фестивальной программе, — это непричесанный хаос каких-то изображений, который не структурируется ни взглядом, ни стилем. Режиссеры сами не понимают, о чем они снимают и что происходит с их героями. А если режиссер сам не разобрался ни в себе, ни в ситуации, то, естественно, и картина не

получилась. Так как никто все равно не слышит, я буду повторять это снова и снова: перед съемками очень важно сформулировать идею фильма. Это ведь не окружающая действительность на пленке, а воплощенная режиссерская мысль. Только она в вас как в зрителе имеет возможность прорасти. Не эмоция, которая есть средство, а именно мысль.

З.Кошелева. Разные зрители вычленят разные мысли сообразно собственному внутреннему устройству и собственному взгляду на мир. Кроме того, трудно поверить, что художник всегда так четко формулирует свою задачу, есть же и интуитивное понимание.

С.Лозница. Интуитивное понимание должно на что-то опираться. Оно не может опираться на болото. Все должно быть структурировано. Таланту научить нельзя, горению — нельзя, а профессиональным навыкам можно и нужно учить. Нынешний хаос в кино, порожденный доступностью технических средств, со временем отойдет, пространство насытится подобного рода изображением, формы кино вернутся. Не старые, а какие-то новые, но основанные на все тех же элементах, составляющих целостность, — драматургия, стиль, изображение, звук. Кстати, ни в одном из увиденных нами фильмов мы не можем говорить о звуке, а ведь это семьдесят процентов нашего восприятия. Никто не работает со звуком, не продумывает его драматургию. Нужна конкуренция на этом поле, чтобы в звуковом отношении картины были сделаны профессионально и осмысленно. Среда задает следующий шаг. А пока мы наблюдаем амёбное состояние, пассивное слежение за слабо структурированным хаосом. Чтобы решать проблему, ее необходимо для начала вычленить, то есть оставить в фильме только те обстоятельства и ситуации, которые имеют отношение именно к этой проблеме, а не снимать кошек и собак, потому что они милые.

З.Кошелева. Валерий Кичин подсчитал, что за время фестиваля мы увидели на экране около пятидесяти кошек, хотя ни одного фильма о кошках не было.

С.Лозница. А ведь каждый такой лишний кадр разрушает картину. Это свидетельство того, что режиссеры страдают отсутствием собственного взгляда, отсутствием мысли и серьезного отношения к тому, что они делают. А значит, и отсутствием серьезного отношения к самим себе. Когда у вас есть ви́дение, то нет проблемы с отбором материала.

З.Кошелева. Это общая проблема нашей культуры. Ничего личного, ничего серьезного, все превращается в декорированный фастфуд.

С.Лозница. Это отношение к жизни — отмахиваться от проблем под тем предлогом, что ничего нельзя изменить. Режиссер — профессия трудная, ответственная. Каждый несделанный или недоделанный фильм — это приговор самому себе, это постепенная деградация. Не только профессиональная, но и личностная.

З.Кошелева. В таком случае семидесяти процентам режиссеров просто не стоит снимать. Но если они перестанут это делать, то пространство существования кино сузится и не будет поля, на котором, возможно, вырастет что-то стоящее.

С.Лозница. И все-таки не имеет смысла заниматься тем, чего ты не умеешь делать, и выдавать это за нечто стоящее и значительное, обманывая себя и других. Это саморазрушающая иллюзия. В результате этот человек идет по пути компромиссов к печальному финалу. Ситуация, в которой мы находимся, достаточно жестокая. Необходимо в первую очередь преодолевать внутреннее сопротивление, а не только среды, как это часто кажется. Никто никому не мешает делать хорошо и честно то, что он делает. Это проблема душевной лени. Общество формируется и из людей, которые диктуют законы душевной лени, а потом, ссылаясь на это, говорят, что у нас такое общество и такие законы, что я ничего не могу сделать. Круг замкнулся. Каждый должен совершенствоваться хотя бы в своей профессии, потому что любая воплощенная мысль поможет всем самим фактом своего существования.

СЕРГЕЙ ДВОРЦЕВОЙ:

«Мы существуем в добровольной изоляции»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЗОЯ КОШЕЛЕВА

ОТКРЫТЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО "РОССИЯ"

«Занавес», режиссер Владимир Головнев

Зоя Кошелева. Какое у вас впечатление от фестивальной программы?

Сергей Дворцевой. Засилье любительских лент. Существует довольно распространенное мнение, что кино — это то, что на экране. Набор картинок. А это совсем не так. Фильм — это прежде всего сделанная работа, в которой есть начало, середина и конец, это драматургическое решение темы через изображение. Документальное кино живет по тем же законам, что и любое другое искусство.

З.Кошелева. Судя по тому, что мы увидели, большинство авторов не считают документальное кино искусством.

С.Дворцевой. Это и есть любительщина. Документальное кино — очень опасная вещь. Ведь режиссер снимает живых людей, и как бы плохо ни был снят фильм, человек все равно остается интересным для зрителя. Поэтому даже несделанное кино трогает публику, создавая у автора, а иногда и у коллег иллюзорное представление, что сделано что-то значительное. И мы с вами это в Екатеринбурге наблюдали.

З.Кошелева. Получается, документальное кино, не озабоченное качеством изображения, звука, драматургии, все-таки имеет право на существование, потому что запечатлевает живого человека и уже поэтому интересно зрителям?

С.Дворцевой. Имеет, но только не в главном конкурсе фестиваля документального кино. Там должен быть высокий уровень конкурсной программы, а для этого необходимо четко определить критерии отбора. Есть картины, достойные быть в конкурсе, а есть не вполне удачные попытки делать кино. Для подобного рода «проб пера» существуют разные информационные программы. Беда в том, что в нашем кино потерялись критерии.

З.Кошелева. Почему?

С.Дворцевой. Прежде всего потому, что мы существуем в добровольной самоизоляции. Мировой кинопроцесс протекает для большинства российских режиссеров в параллельном пространстве.

З.Кошелева. Но большинство наших документалистов не имеют шансов попасть на международные кинофестивали по причине профнепригодности.

С.Дворцевой. Да, но те, которых не берут, делают из этого какие-то странные выводы. Они почему-то уверены, что их фильмы очень талантливые — именно поэтому их и не хотят приглашать. А коли так — нечего и стремиться оказаться внутри мирового кинопроцесса, проще и спокойней гордо изолироваться.

«17 августа», режиссер Александр Гутман

З.Кошелева. Советский кинопроцесс тоже был достаточно изолированной системой, но кино-то существовало самого высокого профессионального уровня, в том числе и документальное.

С.Дворцевой. Эта параллель не корректна. Советские режиссеры смотрели хорошее кино, в том числе и западное, и прекрасно понимали, что хорошо и что плохо. А сегодня, когда я говорю студентам о существовании неких критериев, они удивляются. В их представлении объективной оценки попросту нет. Мне нравится одно, а вам другое, вот и весь разговор. И когда я пытаюсь говорить о законах драматургии и композиции, то это воспринимается как что-то устаревшее, потерявшее смысл. Конечно, это не только российские проблемы, они есть во всем мире, но у нас они умножаются на живучий миф об «особом пути» России. Мол, мы, российские режиссеры, какие-то отдельные. Нас в мире никто не любит и не понимает. А посему и не приглашает на крупнейшие фестивали. Больше того, есть будто бы негласный заговор: на Западе востребованы лишь те российский фильмы, которые показывают гадости о нашей стране.

Это все глупости. Я бываю в разных местах, на разных фестивалях и точно знаю, что ценятся прежде всего талантливые фильмы. Все ждут такие фильмы и из России. Но наша самоизоляция ведет к деградации. Нас можно сравнить с двумя балалаечниками на деревне. Играем плохо, но друг друга нахваливаем, называем гениями. А мировой музыки для нас просто не существует. Мы ее не слушаем и слушать не хотим.

З.Кошелева. Есть какой-то выход?

С.Дворцевой. Может быть, для начала эти проблемы надо обсудить, чтобы преодолеть косность и непонимание? Помните конкурсный фильм «Русский за-

поведник»? Там батюшка долго плавает под водой с открытыми глазами. Я спросил у режиссера, зачем эти мучительные съемки под водой, что этот эпизод добавил картине? В ответ услышал, что это красиво и это символ. Но символ чего — автор объяснить не смог.

Пока мы не поймем, что надо учиться драматургии, композиции, форме, пока не ощутим себя частью мирового кинопроцесса, шансов остановить деградацию нет. Ну и, конечно, бороться с ней должны фестивали, в том числе «Россия». Прежде всего надо менять систему отбора. Чтобы уровень конкурса был высоким, а критерии четкими и ясными: в программу попадают только те фильмы, в которых есть изобразительное решение, композиция, драматургия, профессиональная работа со звуком. Пусть таких картин будет не 35, как в этом году, а 15—20 или еще меньше. В мировой практике параллельно с отсмотром того, что прислали, дирекция фестиваля сама активно ищет. И только потом программный директор составляет программу.

З.Кошелева. И тогда есть надежда, что возникнет профессиональная конкуренция?

С.Дворцевой. Разумеется. Жюри практически всегда недовольно отбором — знаю это по своему опыту. Талантливых фильмов всегда мало. Сейчас речь о другом. Главное, чтобы в конкурс не попадало такое количество откровенно плохих фильмов. Замечу, что организован фестиваль очень хорошо, лучше многих. Может быть, стоило бы этот фестиваль сделать международным. Уровень организации это позволяет. Для начала можно пригласить директоров западных смотров, вступить в фестивальную ассоциацию. Это, возможно, повысит его статус, заставит отборщиков больше заботиться об уровне собственного конкурса.

З.Кошелева. Может быть, было бы полезно, чтобы по окончании фестиваля жюри не просто отвечало на вопросы журналистов, а подробно и аргументированно объясняло свои решения, проводило публично нечто вроде расширенного итогового заседания, чтобы критерии оценки картин были очевидны для всех и никого не удивляло расхождение во мнениях жюри и зрителей.

С.Дворцевой. Приз зрителей практически никогда не совпадает с мнением жюри, это нормально. Во всем мире критерии оценки определяют не зрители, а эксперты.

Что касается обсуждений, да, действительно, такие обсуждения могут быть полезными. Авторам важно услышать мнение жюри. Обсуждать надо и те картины, которые ничего не получили. Странно, что на этом фестивале не проводятся мастер-классы, они тоже помогают определить критерии.

А размытость и среды, и критериев, которую мы сегодня наблюдаем, обычно поддерживается теми, кто хочет спрятать собственную некомпетентность и серость, чтобы удержаться на плаву. На любой самый плохой фильм найдется два маргинала, которые скажут, что фильм хороший, для того чтобы мнение маргиналов не становилось нормой, как раз и нужны фестивали. На сегодня Екатеринбург, безусловно, является центром российского документального кино именно благодаря тому, что есть этот фестиваль, имеющий свою репутацию и историю.

З.Кошелева. А те картины, которые в этом году были премированы, могли бы попасть в конкурс международных фестивалей?

С.Дворцевой. Безусловно. Они сделаны на хорошем профессиональном уровне. По крайней мере, «Глубинка 35х45», «Занавес» и некоторые другие фильмы достойны участия в программе самого требовательного западного фестиваля.

З.Кошелева. В российском документальном кино долгое время тема была важнее ее художественной интерпретации. Многие режиссеры считают, что если они нашли интересного героя или тему, то фильм практически готов и обречен на успех.

С.Дворцевой. Возможно, это так и есть. Вот фильм Александра Гутмана «17 августа». Тема, безусловно, очень важная: человек в одиночном заключении, пожизненном, ему всего тридцать пять лет. Но на экране нет самого

главного — не найден оригинальный ключ к раскрытию характера этого персонажа. Поэтому фильм не волнует, герой не вызывает ни сочувствия, ни даже просто интереса. Вспомните Герца Франка, его знаменитый «Высший суд», и можно не комментировать более.

З.Кошелева. В программе практически не было картин, снятых на пленку.

С.Дворцевой. На мой взгляд, это значения не имеет. Всё определяется только качеством продукта. В конкурсе может быть и работа, снятая на мобильный телефон, но это должен быть фильм. Произведением искусства может быть и журналистское документальное расследование, в котором изображение в какой-то мере отступает на второй план, но такое кино тоже должно волновать и быть профессионально сделано.

Еще раз скажу: кино не интересно в первую очередь тогда, когда оно плохо сделано. Если мы забудем, что неигровой фильм — это кино, а не телепередача, — это гибель. Причем очень скорая. Мы присутствуем при начале процесса превращения документального кино в нечто аморфное.

З.Кошелева. И фестиваль может незаметно для себя быть втянутым в этот губительный процесс.

С.Дворцевой. Тогда ни я, ни другие профессиональные люди просто не станут принимать в нем участие. Почему я должен потратить свое время на то, чтобы смотреть чье-то home video? Собрать экспертов станет невозможно, статус этого смотра упадет, будут собираться тусовщики, чтобы говорить друг другу приятные вещи.

З.Кошелева. Программа Екатеринбурга так обширна, потому что отборщики хотят как можно больше показать зрителям. Ведь проката этой продукции нет, а то, что на ТВ называется документальными фильмами, дискредитирует само это понятие.

С.Дворцевой. Я вижу два варианта: либо фестиваль-панорама, либо конкурс, очень небольшой, плюс дополнительные программы. Вообще, должен сказать, не секрет, что сейчас и в России, и в мире к руководству документальным кино приходит все больше людей телевизионных, плохо понимающих его природу и технологию. Они диктуют свои условия, объясняют, что и за какой срок режиссер должен снять. Документальное кино довольно бодро мигрирует на телевидение и там оно может пропасть как вид искусства — ведь это тоже размывание критериев. В результате изображение играет роль неких обоев, фона, на который накладывается нужный текст, причем изображение само по себе там не только не несет информации — оно бывает совершенно случайным. А я исхожу из того, что визуальный мир имеет свою силу и энергию, и так с ним обходиться по меньшей мере неразумно. Фестиваль должен определиться. Телевизионная продукция не должна быть в конкурсе.

Тематически значимые картины могут и не отвечать художественным критериям — тогда их надо показывать на фестивале вне конкурса, как спецсобытие. В любом случае, если фестиваль в Екатеринбурге хочет оставаться кинофестивалем, дирекции следует к отбору в конкурс подходить очень строго. Руководители фестиваля должны принимать самое активное участие в отборе, выбрать тех экспертов, которым они доверяют.

Идея показать на одном смотре весь спектр российской документалистики кажется мне очень привлекательной, но она не должна уничтожать критерии отбора в конкурс.

В сложившейся в нашем неигровом кино ситуации объявить о том, что существуют критерии оценки картины, — уже смелость. Пока еще в мире существует понятие «российское кино», пока наши фильмы ждут, с интересом к ним относятся, хотелось бы, чтобы это понятие не растворилось окончательно.

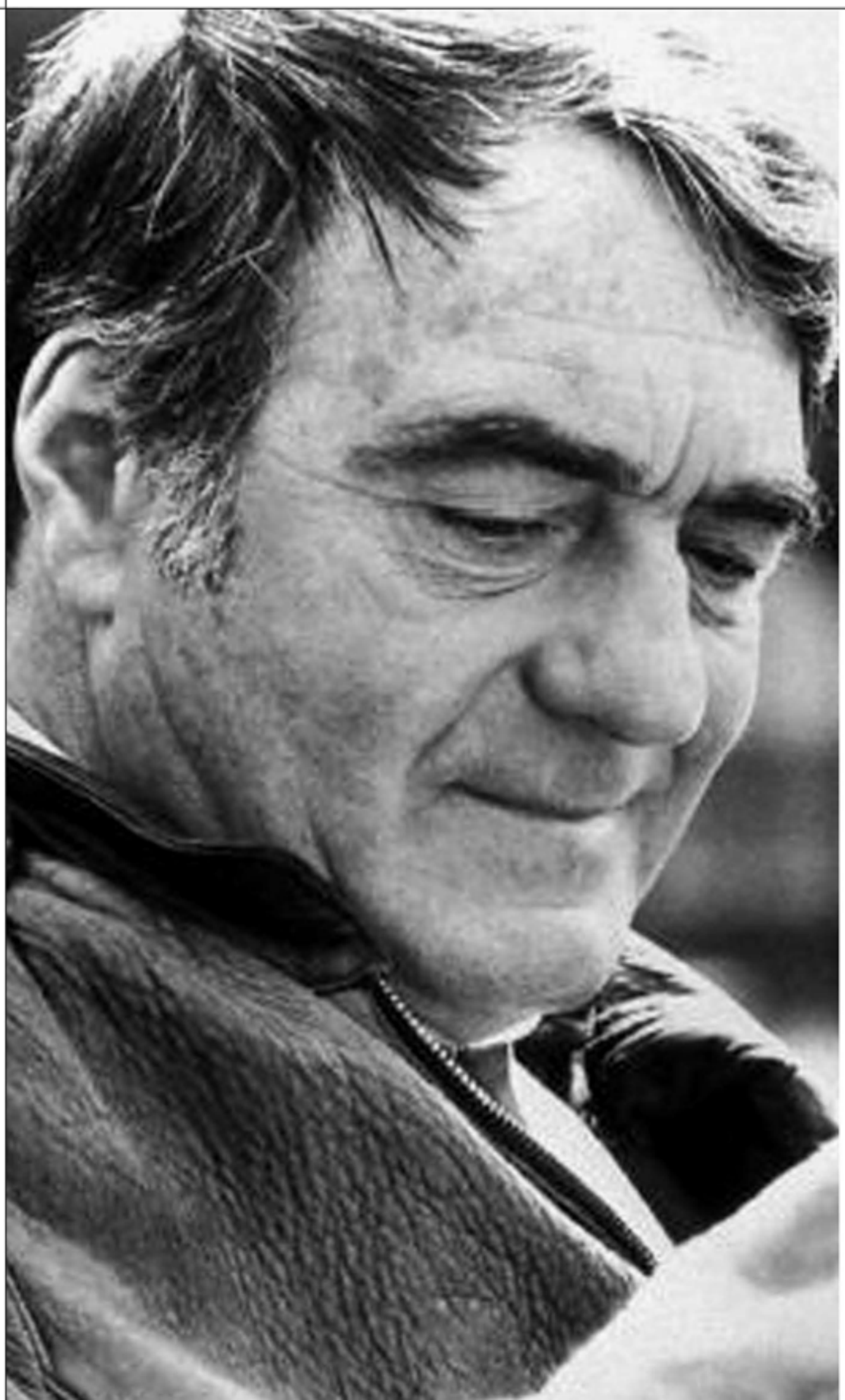
З.Кошелева. Мне кажется, это все-таки иллюзия, будто «российские фильмы ждут». Есть несколько режиссеров, чьи работы интересны в мире.

С.Дворцевой. Если есть пять режиссеров из одной страны, чьи фильмы интересны, то это замечательно и означает, что документальное кино в России еще не умерло.
З.Кошелева. Кстати, все пятеро приблизительно одного возраста...
С.Дворцевой. Именно поэтому я и поехал в Екатеринбург. Наша задача не потерять связь поколений. Из-за ее утраты может исчезнуть отечественный до-

«Глубинка 35х45», режиссер Евгений Соломин

кументальный кинематограф. Очень важно, чтобы опыт, знания, представления о кино передавались.
З.Кошелева. Мы видели на фестивале работы студентов Сергея Мирошниченко, фильмы учеников Марины Разбежкиной. Не вдохновляющее зрелище.
С.Дворцевой. Конечно, обучение — процесс сложный, требующий участия обеих сторон, но делать что-то в этом направлении, безусловно, нужно. Надо что-то придумывать с системой отбора и дебютов, советоваться с мастерами, просить их принять участие в отборе, чтобы и в этой части не получился такой слабый конкурс, как в этом году. Ведь приз за дебют мы дали с большой натяжкой и только потому, что изначально договорились о том, что надо все призы раздать. Я думаю, остальным дебютантам было обидно, потому что наше решение не было по-настоящему очевидным. А так хотелось неожиданно увидеть талантливый, ни на что не похожий дебют и дать ему, нарушив регламент, даже Главный приз. С полнометражным фильмом у нас все-таки не получилось, хотя мы очень старались. Я, кстати, рад, что наше жюри было строгим, это правильно, иначе такая работа теряет смысл. За принятые нами решения мне не стыдно. Критерии оценки и ее строгость особенно важны для молодых режиссеров. Одна из главных задач фестиваля — помочь им в понимании критериев. Только тогда они смогут снимать кино, а не шифровать пустоту в условиях самоизоляции.

О П Ы Т



Клод
Ланцман

КЛОД ЛАНЦМАН:

«Не вернуть к жизни, а умертвить снова»

Меня часто спрашивают о происхождении фильма «Шоа», о его генезисе. Объяснить это непросто. Мой первый фильм об Израиле назывался «Почему Израиль» — без вопросительного знака. Он идет три часа двадцать минут, и в целом это довольно забавная картина, в ней много комичных моментов. Там обыгрываются темы нормальности и ненормальности, аномальности. Представьте, что значило для меня, французского еврея, выросшего и воспитанного во Франции, не знающего никакого языка, кроме французского, оказаться в стране, где вокруг одни евреи. Впервые я побывал в Израиле в 1952 году, когда писал репортаж для газеты Le Monde. В то время мои представления о еврейском вопросе целиком основывались на книге Жан-Поля Сартра «Размышления о еврейском вопросе», в которой фактически выведен портрет антисемита. Она и по сей день является для меня одной из главных, незабываемых книг. В ней автор описывает такие явления, как, например, неаутентичное поведение евреев. Это очень важные вещи, актуальные в современном мире, и я сам долгие годы был тем самым «неаутентичным» евреем, по определению Сартра. Но ключевая идея книги состоит в том, что евреев создают антисемиты. И вот, впервые оказавшись в Израиле, я понял, что это не так. Есть еврейский народ, носитель древней культуры и многовековых традиций, он живет своим наследием и множит, развивает его. В тот период у меня возникала бездна вопросов, но настолько личных, что я не мог превратить их в материал для репортажа: это казалось мне просто неприличным. Я не мог даже сам для себя четко сформулировать вопросы, которые задавала мне эта страна. В итоге я так ничего и не написал.

Практически то же произошло со мной в Германии, которая очень сильно на меня повлияла. Я попал туда вскоре после окончания войны, в 1948 году, читал лекции в университете Берлина, во время блокады города. И мои репортажи о Германии были опубликованы в Le Monde. Затем я вернулся в Париж, встретился с Сартром и сказал ему, что он ошибается, что евреи существуют и без антисемитов. Будучи весьма искренним человеком, Сартр признал, что я прав. Когда я сказал, что не смог написать репортаж, он посоветовал изложить свои мысли в книге. Идея мне понравилась, я написал около сотни страниц неплохого, как мне показалось, текста, но продолжать не смог. Не смог, поскольку был слишком молод, мой ум еще не окреп, я не мог

Материал подготовлен на основе эксклюзивного интервью Клода Ланцмана для журнала «Искусство кино», а также фрагментов выступления режиссера на пресс-конференции, проведенной в рамках Международной ярмарки интеллектуальной литературы «Non/fiction» в декабре 2009 года.

ответить на вопросы, которые мучили меня, у меня все еще не получалось сформулировать их так, как я на самом деле хотел. И только спустя двадцать лет и тот ненаписанный репортаж, и моя так и не рожденная книга обрели иную форму — воплотились в фильме «Почему Израиль». Фильм был снят довольно быстро. Я понял, что именно так должен был ответить на свои вопросы, подойти к этой сложной теме очень осторожно, с эмпатией, не по-манихейски, не боясь правды, не увиливая от нее. Показывая все трудности, противоречия, тупики и успехи. Это странный фильм, но я очень гордился им,

«Шоа», режиссер Клод Ланцман

когда он вышел. Он был показан на кинофестивале в Нью-Йорке, и во время пресс-конференции одна журналистка спросила меня: «Так все-таки какую страну вы считаете своей родиной — Францию или Израиль?» И я абсолютно спонтанно ответил: «Моя родина — это мой фильм». Как позже выяснилось, сами израильтяне сочли его лучшим фильмом из всех, что когда-либо были сняты об их стране. Один израильтянин спросил меня, смог бы я снять картину, которая была бы не о Холокосте, а сама была бы своего рода Холокостом. Целую ночь я гулял по Парижу, обдумывая эту идею. В итоге согласился, еще не понимая, что беру на себя непосильную задачу, ввязываюсь в невозможную авантюру, очень опасную, стоившую мне в итоге двенадцати лет жизни.

Мне нужно было найти ось фильма. Я говорил со многими людьми, выжившими при Холокосте, и слышал практически одно и то же: обыски, ночные налеты, аресты, депортации, поезда, теснота, голод, страх. Но чего-то не хватало, я не сразу понял, чего именно. Постепенно я начал понимать. Все, с кем я общался, были живы, они были — выжившие. Мертвых там не было. Я осознал наконец, что главной темой фильма должна быть смерть, та неизбежная смерть, что настигала людей в газовых камерах. Из всех выживших я выбрал тех, кто были практически непосредственными свидетелями убийства их народа. Это те люди, которых нацисты назначали ответственными, «капо», они должны были обеспечивать деятельность лагерей смерти. Эти люди по определению не должны были выжить, ни один из них. Они изначально были приговорены. Эти «избранные» евреи становились членами Sonderkommando. Обслуживали газовые камеры, сжигали трупы. На момент съемок фильма их оставалось совсем немного, и их имена были всем известны. Было невероятно трудно их разговорить, тем более перед камерой и съемочной группой. За свои слова они должны были заплатить самую высокую цену —

заново пережить все, через что им когда-то пришлось пройти. Не буду долго рассказывать, как я пытался наладить контакт с каждым. Скажу только, что эти люди никогда не говорят «я», никогда не рассказывают от себя лично, не рассказывают свои истории, не выдают, как им удалось сбежать, выжить. Их это не интересовало, да и меня тоже. В фильме «Шоа» эти люди берут на себя право говорить за умерших, от их имени. Живых в этом фильме нет. И я сам не называю их «выжившими», а скорее, «людьми, вернувшимися с того света», призраками. Суть картины — воскресить мертвых, но не в христиан-

«Шоа»

ском смысле. Не вернуть их к жизни, а умертвить их снова. Чтобы на этот раз они умерли не в таком отчаянном одиночестве, чтобы мы, зрители, умирали вместе с ними, сопровождали их к смерти. Они говорят с нами через порог газовой камеры. Когда я осознал все это, мне открылась суть фильма.

В «Шоа» три основные категории рассказчиков. Первая — евреи, бывшие заключенные лагерей. Вторая — немцы, те, кто выступал в роли убийц, палачей. Некоторые из них сыграли в фильме очень важную роль. Надо сказать, большинство из них мы снимали скрытой камерой, без их ведома, использовали разные уловки. Третья категория — польские крестьяне, жившие рядом с лагерями смерти и со стороны наблюдавшие за тем, что там происходило.

Лагеря смерти располагались только на территории Польши. От большинства не осталось и следа. Белжец, где были убиты восемьсот тысяч евреев, исчез с лица земли — нет ни одной фотографии, ни одного свидетельства его существования. Тела сжигались, пепел высыпали в реки или озера. Это было идеальное преступление. От Треблинки, где были убиты около шестисот тысяч человек, осталась лишь одна фотография, на которой вдали виднеется экскаватор. От Собибора и Хелмно также не осталось ни единого свидетельства. В фильме объясняется разница между лагерями смерти и концентрационными. Концлагеря находились преимущественно на территории Германии: Бухенвальд, Дахау, Заксенхаузен, Равенсбрюк, Берген-Бельзен. Там не было газовых камер. Люди умирали от усталости, физического и морального истощения, болезней, эпидемий. В фильме «Ночь и туман» Алена Рене есть сцена, где показан бульдозер, сгребающий мертвые тела в яму. Так поступали с умершими от тифа и прочих болезней — спутников войны. Эти лагеря были устроены иначе, чем лагеря смерти, и, несмотря на все ужасы, там творившиеся, у некоторых все же был шанс выжить. В лагерях смерти выживших быть

не могло. Людей убивали в течение двух часов после прибытия, трупы сразу же уничтожались. Здесь речь идет не только об уничтожении людей, но и об уничтожении следов уничтожения. Что, конечно, позволяет таким людям, как Ахмадинежад, отрицать факт убийства. Нет следов — нет доказательств.

Во время съемок «Шоа» все время приходилось ставить себе некие ограничения, следовать определенным правилам. Я постоянно стоял перед выбором, в том числе этическим. В то же время я считаю, что в картине родилось полное тождество между этическим и эстетическим. Я не хотел устраивать диалог между палачами и жертвами. Даже если бы они могли оказаться лицом к лицу, я не имел бы права сталкивать их. Не мог и не должен был этого делать.

Персонажей также нужно было выбирать. Я брал не всех выживших, лишь тех, кто ближе всех был к газовым камерам. Потому что сердце фильма — именно газовая камера. Эти люди — свидетели последнего этапа, последних моментов жизни. Поэтому они наиболее правдиво могли говорить об этом. Конечно, они не были внутри, иначе не могли бы говорить, никто ни разу не выходил оттуда живым. Но в фильме есть герой Филипп Мюллер, который работал в Sonderkommando сначала в спецотряде Освенцима, а потом в Аушвиц-Биркенау. Он видел практически все. И рассказывал, как заключенные заходили в камеры, о том, какая борьба за жизнь или за смерть шла внутри, как люди умирали в полной темноте, пытались забраться друг на друга, под потолок, чтобы ухватить хоть немного воздуха. Дети оказывались под ногами родителей. Это нечеловеческая, самая ужасная смерть, какую можно себе представить. В фильме идет своеобразная перекличка, состязание голосов, сливающихся в итоге в хор.

Мой подход связан с памятью, это самый точный и самый ясный подход, который можно было найти в смысле представления событий. Некоторые зрители говорили, что во время просмотра слышали крики детей, но этого не могло быть — работало их воображение. Таким образом, по структуре и по содержанию я приближаюсь к невысказанному, не имеющему своего языка и голоса.

Я не умирал в газовой камере, поэтому последнее слово мне недоступно, но я считаю, что максимально близко подошел к смерти. Обо всем этом можно говорить, кино может говорить об этом на своем языке. Слово есть образ, и образ есть слово, в моей картине произошло это слияние.

Во второй части фильма есть сцена с парикмахером — это очень сложный и важный эпизод. Если сосредоточиться на нем, то станет понятен смысл всего фильма. Я знал, что один парикмахер, Абраам Бомба, некоторое время работал в лагере смерти Треблинка, стриг женщин перед тем, как они входили в газовые камеры. Я хотел непременно разыскать этого человека, это было чрезвычайно важно. Я знал, что он живет в Америке, в Нью-Йорке, и до сих пор работает парикмахером. Нашел его с большим трудом. В первый раз я пришел к нему с пустыми руками — без микрофона и кинокамеры, потому что чувствовал, что так и должно быть. Он рассказал мне страшные вещи. Постепенно между нами установилась тесная связь — своего рода братство. Я понял, что в общении с ним мне и предстоит решить тот моральный вопрос, сделать выбор, о котором я говорил ранее.

Что будут чувствовать все эти выжившие евреи, если заставить их сразу говорить перед камерой? Я подумал, что прежде сам должен все о них узнать, поговорить с каждым подробно. И Бомба должен был заново пережить все, рассказывая свою историю перед камерой. Я спросил его, готов ли он стать героем моего фильма, и он согласился. Как минимум одного я уже добился — между нами установилось доверие. Прошло два с половиной года, и наконец я смог начать съемки. Приехал в Нью-Йорк только для того, чтобы встретиться с ним. Предварительно я звонил и писал ему, но он не ответил. Я снова не мог найти его. В его доме в Бронксе, на Пэлем Паркувей, жили уже другие люди, они сказали, что Бомба уехал в Израиль, и никто не знал, когда он вернет-

ся. Конечно, это была моя ошибка, я должен был держать с ним связь, но я не предполагал, что он решит уехать. Поиски сильно затянули съемки. Я отправился в Израиль, не представляя, как буду искать Бомбу. Потом догадался. Я знал, что он родился в Польше, в городе Ченстохова, и что в Израиле есть землячество польских городов. И действительно, мне удалось найти его адрес. Нужно было изменить план работы и снимать его сейчас же, пока он снова не уехал куда-нибудь.

Мы начали снимать в его домике у моря. Несмотря на довольно плохой английский, он оказался необыкновенным рассказчиком, меня поразили огромная сила его памяти и талант к повествованию. Я должен был снять его рассказ о том, как он стриг женщин, обреченных на смерть в газовых камерах.

«Шоа»

Но чем ближе мы подходили к этой теме, тем больше он нервничал и тем более мне становилось не по себе. В то время он уже не был парикмахером, ушел на пенсию. Я снова почувствовал тяжесть морального выбора.

Я решил, что снимать нужно в парикмахерской. Бомба согласился. Но, конечно, я не мог снимать в женском салоне, это было бы непристойно и невыносимо и для него, и для меня. Так что он сам нашел мужской салон и клиента. Рядом работали другие парикмахеры. На протяжении всей сцены он стрижет мужчину, точнее, лишь делает вид, что стрижет, это лишь привычные движения. То, что он рассказывал, он, безусловно, очень тяжело переживал. Но чувства порождают жесты, а жесты рождают чувства. И я решил, что если поместить его в схожую, в привычную ситуацию, может быть, ему будет легче говорить. Бомба сам хотел рассказывать, свидетельствовать, я не принуждал его. Он начал очень холодным тоном, был абсолютно бесстрастен, словно речь шла о чем-то отвлеченном.

Иногда я задавал ему наводящие вопросы, например, что он чувствовал, когда в камеру входили обнаженные женщины и дети. Он не отвечал или уходил от ответа. Я задавал ему и совершенно дикие, неуместные вопросы, например, были ли в камере зеркала. Разумеется, это невозможно, но я думал, что это поможет ему говорить, сосредоточиться на воспоминаниях. Я попросил его сымитировать, как он стриг тех женщин. Он резкими жестами изобразил, как срезал пряди волос с макушки и висков. Таким образом, я подталкивал его, и сцена начала жить. Бомба говорил все более увлеченно, с подробностями, которых прежде избегал. Так что в этой сцене две части: первая, где он говорит словно о другом человеке, нейтрально, отстраненно, и вторая, где он преображается, возвращаясь в прошлое.

В итоге он все-таки ответил на мой вопрос о том, что он чувствовал, когда в камеру входили женщины. Он сказал: «Знаете, когда день и ночь живешь рядом со смертью, у тебя не остается чувств, ты как бы сам умираешь и становишься неспособен чувствовать». Вообще, такого рода съемки всегда опасны, никогда не знаешь, чего ждать от человека в следующий момент. Я увидел его слезы, но не стал выключать камеру. Эти слезы были ценны для меня, как кровь, как печать истины, это произошло внезапно, как озарение. И весь фильм «Шоа» — воплощенное воспоминание, фильм о воплощении. Впоследствии меня обвиняли в садизме за этот эпизод, но, повторю, я не принуждал его, я лишь говорил: «Мы должны это сделать. Я знаю, как это тяжело, но мы должны продолжать, как бы трудно нам ни было». Эта сцена незабываема как в фильме, так и в истории кино.

Несмотря на то, что прошло много лет с момента завершения съемок, восприятие фильма не меняется, он вне времени, он вечен. Его сердце бессмертно. Фильм предваряют строки: «Действие начинается в наши дни». «Наши дни» — это и 1985 год, когда вышел фильм, и 1942-й, когда началась эта трагедия, и любой день, когда зритель, начиная смотреть картину, входит, погружается в нее, переходя невидимую грань времени.

Записала Елена Паисова

ВИТАЛИЙ МАНСКИЙ:

«Он появился на месте, которое было пустым»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ СЕРГЕЙ СЫЧЕВ

Сергей Сычев. «Артдокфест» 2009 был первым коммерческим фестивалем документального кино, когда-либо проводившимся в России. Есть ли уже какие-то цифры, позволяющие оценить его успешность? Может ли вообще такой фестиваль быть прибыльным?

Виталий Манский. Начнем с того, что прибыльным он не может быть никогда. Потому что это не бизнес, а фестиваль авторского, авангардного, неформатного, нестандартного, в чем-то оппозиционного мейнстриму кино. Фестиваль — это рабочий процесс, что подразумевает наличие дискуссий, большое количество участников, гостей, которых нужно привезти и принять. У организаторов такого мероприятия никакой прибыли нет по определению. Это с одной стороны. С другой — фестивали являются лабораторией индустрии. При каждом крупном международном бренде есть некие исследовательские центры, которые разрабатывают новые технологии. Они обеспечивают этому бренду перспективу развития, а значит и некую символическую прибыль, существуя за его счет. Мы — лаборатория для всей сферы как российского, так и зарубежного (через другие интеграционные модели) документального кино. В нашем случае мы можем говорить о перспективе для всей российской индустрии доккино.

Теперь о коммерческом аспекте. У нас очень плохо прошли показы в кинотеатре «Пионер» — тут мы ошиблись со стратегией. Шесть дней показывали фильмы в «Художественном», приучили к этому зрителя. А в последние дни фестиваля мы продублировали все программы в «Пионере» — кинотеатре более высокого потребительского уровня с другой ценовой политикой. У зрителя не было мотиваций идти в «Пионер». В результате в два зала по девяносто мест приходили в среднем по двадцать человек на сеанс. Ровно наоборот — ситуация с «Художественным». Мы боялись, что зритель не захочет платить за просмотр немейнстримного кино. К тому же 99 процентов российских фестивалей неигровых фильмов устраивают бесплатные показы. Профессионалы понимают, что мы проводим фестиваль на принципиально других основах. Все остальные получают деньги от Минкульта, из муниципальных бюджетов и из подобных источников. Их задача — провести фестиваль, выплатить себе и людям зарплату, все сделать хорошо, отчитаться за деньги. Мы тоже их получаем от Министерства культуры — один миллион рублей. Однако у нас только призовой фонд — триста тысяч. Плюс бумажная версия нашего каталога — двести пятьдесят тысяч. И фуршет на закрытии — триста тысяч. Вот почти и весь миллион. Для такого фестиваля, как наш, это мизер. Есть еще ведь работа дирекции, прием гостей, включая зарубежных, двести сеансов, перевод двадцати фильмов (дубляж), сайт, реклама и т.д. Вот и выходит, что мы не «осваиваем бюджет», а работаем на него. Поэтому и закладывали в него деньги от продажи билетов, что, конечно, было риском. Так мы рассчитывали компенсировать 20 процентов общих затрат.

С.Сычев. И что — получилось?

«Долгая дорога домой», режиссер Александр Горелик

В.Манский. Даже больше, чем рассчитывали. Конкретнее пока сказать не могу, но если приблизительно, то мы заработаем около трех миллионов рублей, из которых на фестиваль получим около миллиона.

С.Сычев. На покрытие какого процента бюджета вообще можно рассчитывать при продаже билетов?

В.Манский. Полагаю, что как раз 25—30 процентов. Это хорошая цифра. Раньше я смотрел на фестивальное движение с другой стороны. Я был почти на всех серьезных документальных фестивалях мира и на многих игровых в качестве режиссера и продюсера, но не директора фестиваля! Теперь я совершаю повторный вояж, интересуясь тем, как там все устроено, — вплоть до мелочей. Меня, скажем, очень интересуют продажи билетов МКФ в Амстердаме, потому что «Артдокфест» — это перенесенная в Москву модель IDFA в виде национального фестиваля. В России нет крупных — в смысле масштаба — национальных фестивалей. Их и за рубежом практически нет. Учиться нам особо не у кого.

С.Сычев. Почему вы говорите именно о национальном фестивале? У меня как раз сложилось впечатление, что вы претендуете на новый МКФ в Москве. У вас в конкурсе зарубежные картины, не важно, на каком они языке. У вас программа IDFA, да и в других секциях есть зарубежные фильмы.

В.Манский. Я могу заверить руководство ММКФ, что никаких посягательств на их свято место у нас нет. Сегодня геополитическая ситуация и положение российского кинематографа таковы, что проводить еще один амбициозный международный фестиваль класса «А» в России бессмысленно. Надо делать МКФ в формате предъявления зрителю лучших образцов мирового кинематографа, даже с конкурсом, но без претензий на класс «А». Шансов на громкие мировые премьеры у России нет, и к неигровому кино это тоже относится. Жаль, что программа ММКФ «Свободная мысль» перестала быть внеконкурсной. Теперь мы уже не увидим в ней лучшие фильмы мировой документалистики, пойдет только то, что не взяли Амстердам, Лейпциг, «Санденс». Я человек рациональный и делаю то, что может быть успешным в данный момент. Национальный фестиваль документального кино в формате, который мы отработали под брендом «Артдокфест», России нужен, он востребован. Он появился на месте, которое было не святым, а пустым.

С.Сычев. А сколько редакторов телеканалов вы видели на просмотрах?

В.Манский. Хочу подчеркнуть, что интервьюер задает мне этот вопрос с иронией в голосе. Ирония напрасна. Я видел главных редакторов каналов, у нас даже состоялись договоренности по показам фильмов. Цифровые нишевые

каналы прислали мне письма, где просили дать им контакты авторов. От одного федерального канала мы получили список, где содержались интересные для показа названия. На девятичасовую картину Ланцмана «Шоа» пришел генеральный директор одного эфирного канала, также имеющего выход на «кабель»: он хочет приобрести права на этот фильм и показать его 9 мая этого года. Процесс идет, он очевиден. На нашем фестивале мы даем фильмам дорогу в мировое кинематографическое пространство — посмотрите, сколько у нас отборщиков с других фестивалей! К тому же мы сейчас ведем переговоры с компанией «Нева» о программе регионального проката фильмов «Артдокфеста». Это будут специально отобранные картины, которые пройдут в кинотеатрах крупных городов в течение, скажем, месяца. В определенные дни в цифровых залах будет идти один и тот же фильм. Эта схема уже отработана в Европе, а «Нева» опробовала ее на концерте Паваротти и на «Последнем герое» Алексея Учителя. Это пока еще не бизнес, но и об убытках речь не идет. У нас в стране есть приблизительно 0,1 процента населения, которые будут смотреть это кино.

«Саня и Воробей», режиссер Андрей Грязев

С.Сычев. Какие способы информирования зрителя об «Артдокфесте» вы использовали?

В.Манский. В основном нестандартные. Например, в сети магазинов «Республика» при покупке каждой книги человек получал флайер. По предъявлении этого флайера и покупке двух билетов третий дарили. На этом же флайере было расписание показов в «Пионере».

С.Сычев. Питчинг по документальному кино — явление совершенно новое для России. При этом мастер-класс по питчингу в рамках «Артдокфеста» прошел почти незаметно, о нем почти никто не знал. Вы не успели напечатать в программке объявление о нем?

В.Манский. Нет, это было закрытое предприятие только для аккредитованных режиссеров, которых мы пропускали в зал по заранее составленным спискам. На мой взгляд, там присутствовало даже больше людей, чем должно было быть. А один-два человека вообще не должны были туда попасть, но мы их, к сожалению, пропустили. На всех фестивалях на питчинги всегда очень строгий проход, а участие в них — строго регламентированное и плат-

«Преодоление», режиссер Мансур Юмагулов

«Части тела», режиссер Мария Кравченко

ное. В Амстердаме, например, нужно пройти многоступенчатую систему отсева и еще заплатить за право пятиминутного выступления пятьсот евро. А фестивальная аккредитация не дает вам права войти в зал послушать. На польском «Драгон Форуме», с которым мы на мастер-классе знакомили участников, система иная. Вход туда бесплатный, но если твой проект получил финансирование, ты возвращаешь Форуму из этих денег тысячу евро. Поэтому мы мастер-класс не просто не рекламировали, но даже не афишировали. Если же на следующий год нам удастся на «Артдокфесте» организовать обучение в школе питчингов с тестовыми питчингами для европейского и международного финансирования российских проектов, то это мероприятие вообще будет проходить не в кинотеатре «Художественный» или какой-либо другой площадке фестиваля. Это будет совсем другое место со строгой системой прохода.

С.Сычев. Мастер-класс выполнял просветительскую функцию, поэтому логично было бы предположить, что соберется больше крупных режиссеров, продюсеров, студентов киновузов.

В.Манский. На питчинг мы приглашаем тех режиссеров, которые участвуют в «Артдокфесте». Если хотите, мы проводим питчинг для «наших» режиссеров. Их фильмы начнем прокатывать в стране, будем лоббировать их на телевидении. Я могу назвать тех, кто был на питчинге. Конкурсанты Ольга Маурина, Мансур Юмагулов, Андрей Грязев, Валерий Шевченко, Юлия Галочкина — оператор фильма «Погружение», а также Владимир Герчиков, Сергей Мирошниченко, и это еще не все! Трехчасовая беседа должна была заменить этим людям поездку в Краков, и это был особый формат деловой беседы, где лишних быть не должно.

Мы бы хотели, чтобы участвующие в «Артдокфесте» режиссеры понимали, почему их фильмы показывают именно здесь, а не на другом фестивале. Мы ведь специально написали в регламенте, что не принимаем в конкурс фильмы, получившие призы на других фестивалях. Это вызов, если хотите. Поэтому мы вынуждены были в последний момент изъять из конкурса фильм «Глубинка 35х45», так как он получил приз в Екатеринбурге. Пытаемся доказать, что не просто так собрались в центре Москвы потусоваться и попить винца, — мы делаем рабочий, деловой фестиваль. Проводим его после всех других, и у каждого режиссера есть выбор, отдать свой фильм нам или куда-либо еще.

Приз у нас самый большой. В прошлом году это была новейшая HD-камера за восемь тысяч евро. В этом году это очень серьезные для документалиста деньги. Мы хотим, чтобы участие и победа на фестивале давали режиссерам новые шансы.

С.Сычев. Как, по-вашему, можно объяснить то, что в кризисное время на «Лавр» было подано более пятисот заявок? Откуда все эти фильмы?

В.Манский. Более того, в техническом смысле поднялся средний уровень документального кино. Увеличилось производство, стало больше популярных форматов — докудрама, например. Люди, которые занимаются документалистикой, почувствовали, что делают что-то такое, что востребовано. Компании сократили объем производимого сериального продукта — видимо, оттуда и деньги на неигровое кино. Ведь самая дешевая игровая серия — это не менее ста тысяч долларов. Документальное кино намного экономичнее. Бюджеты хоть и не выросли, но процесс хотя бы не остановился.

Мы ведь не сидим в течение года, не ждем заявок, а сами пытаемся искать фильмы. Я отсматриваю массу картин. Грязев со своим фильмом ко мне на улице подошел, а сейчас его новая работа через нас уже получила финансирование! У нас эксперты на всех фестивалях, на всех каналах — информация идет отовсюду, как и у амстердамских коллег. Уже сейчас мы ищем участников для следующего фестиваля.

С.Сычев. Однако при растущем техническом качестве эстетический уровень фильмов не поднимается выше отметки «приемлемый». Шедевров нет.

В.Манский. Правда в том, что даже фильм «Саня и Воробей» не является каким-то серьезным прорывом. Гран-при нынешнего года — это ожидание, ставка на открытие нового большого имени. Жюри в кулуарной беседе так и сформулировало: чувствуется потенциал режиссера Грязева. Они ведь ничего не знали о продолжении его работы, не знали, что уже снято два сильных эпизода. Если в фильме есть один «полусильный» эпизод — это уже хорошее кино. А тут — целых два! На выбор жюри, я думаю, повлияло еще и то, что в прошлом году победил Олег Морозов с фильмом «Следующее воскресение» — реквиемом по самому себе. В этот раз очень хотелось, чтобы не было гибельного ощущения конца. Мы делаем фестиваль в том числе для того, чтобы авторы не потеряли веру в себя. Телевидение, мягко говоря, не провоцирует режиссеров на творческие откровения. Оно недопустимо консервативно и бессмысленно гламурно. Усредненность — вот телевизионная болезнь.

Если же говорить об авторском кино, там ситуация зеркально противоположная. Авторы не считаются с тем, что кино — массовое искусство, и снимают фильмы, зная наперед, что они практически недоступны зрителю. Нужно обладать колоссальной волей, чтобы продолжать снимать такое кино, — в психологическом смысле это намного тяжелее работы в игровом кинематографе.

Но, вообще-то, мы находимся в состоянии предкатастрофы. Авторское документальное кино исчезает. Государство отвернулось от целого направления кинематографической культуры. Оно утверждает, что поддерживает документальное кино. Это ложь. Министерство культуры выделяет на одну картину 20—25 тысяч долларов. Есть виды кино, которые можно снять на такие деньги. Но художник не только снимает картины — он еще и жить должен. Когда мы поделим эти деньги на время работы и вычтем налоги, то останется сумма меньше прожиточного минимума. А прожить на такие деньги человек не может, даже если снимает фильм из окна своей квартиры собственной маленькой камерой. Документалисты ведь не могут снимать все фильмы из окна — кому-то нужно выйти из квартиры. А сделать это не на что. К тому же режиссер выделенные на его работу деньги вообще не получает: их получает студия, которая содержит офис, минимальный персонал, платит налоги. Вот попробуйте посчитать: сколько стоит в течение года снимать помещение и платить зарплату хотя бы директору и бухгалтеру? Поэтому все и рушится. Раньше мы приезжали на зарубежные фестивали победителями, теперь радуемся, если попадаем в конкурс. При этом когда наши футболисты не проходят какие-то там отборы, в стране — национальный траур. А здесь...

С.Сычев. Одна из причин кризиса в том, что в России отсутствует институт продюсирования неигрового кино. Продюсер должен деньги искать, но не

только. Сейчас очень часто можно услышать от документалистов, что деньги на фильм найти не так сложно. Но ведь на этом задачи продюсера не заканчиваются.

В.Манский. Деньги на фильм найти не проблема, если это сегодняшние шестьсот тысяч рублей. Но фильм столько не может стоить. Тот же Косаковский сейчас снимает картину, которая стоит почти миллион евро. Но сколько лет он собирал эти деньги? Четыре? Пять?

С.Сычев. Режиссер и не должен сам собирать деньги — это не его профессия.

В.Манский. Дело в том, что если в кино нет денег, то нет и почвы для появления продюсеров. Сегодня люди, так себя называющие, — это те, кто как-то сводит концы с концами и находит возможность хоть что-то сделать за три копейки.

С.Сычев. Когда вы выступаете в качестве продюсера, разве вы не участвуете в производстве, не организуете фестивальную и прокатную судьбу проекта?

В.Манский. Не очень удобно так говорить, но мне бы хотелось, чтобы рядом со мной был еще один человек, который бы мог работать над этим двадцать шесть часов в сутки. Сейчас я улетаю на Кубу работать над проектом, бюджет которого в десятки раз выше того, что выделяет у нас на документальное кино государство. Так вот, три месяца мы потратили только на переговоры с испанским держателем авторских прав на использованную в фильме музыку, чтобы определить порядок и процент возмещаемого автору гонорара от общей суммы, полученной от мирового проката фильма на DVD. Я уверен, что ни один наш продюсер в эту сторону даже не посмотрел бы. Потому что международный рынок DVD в России ни для кого будто не существует.

С.Сычев. «Артдокфест» связан с интернет-магазином «Магазиндок.ру». Что можно сказать о работе этого ресурса сегодня?

В.Манский. Я являюсь продюсером этого проекта, и пока он работает, так сказать, на опережение, никакой экономической целесообразности у него сейчас быть не может. Серьезными для нас инвестициями в этот проект мы поставили колышки, разметили пространство. Когда на наш Клондайк придет цивилизация, мы будем осваивать эту территорию. Сегодня находимся мы в стране победившего пиратства. У фильма «Девственность» полтора миллиона скачиваний, а легально в Интернете его купило приблизительно пятнадцать человек. За два месяца работы сайт продал фильмов на пятнадцать тысяч рублей — в библиотеке сто двадцать названий. Из этой суммы существенную часть мы должны отдать авторам. Сайт существует по законам кинопроката. Билет в кино стоит в среднем сто пятьдесят рублей, и мы продаем на сайте фильмы за ту же цену. С каждого получаем двадцать рублей. Создание такого ресурса стоит не меньше миллиона плюс поддержка. Деньги, которые мы потратили, вернутся не раньше, чем через десять лет. Но я уверен, что ситуация будет меняться. Во всех странах принимаются законы по борьбе с пиратством.

С.Сычев. У нас тоже есть такие законы. Но бороться с пиратством можно по-разному. Например, бить их качеством. У вас фильмы, однако, не на блу-рэй лежат.

В.Манский. Мы исследовали рынок и поняли, что на блу-рэй вообще не будут покупать. У нас есть право там продаваться, и если спрос появится, мы их в этом формате тоже выложим. Пока что есть сегмент аудитории, который состоит из людей, отказывающихся покупать пиратскую продукцию из принципа. Раньше у них не было выбора.

Теперь о связи сайта с фестивалем. Фильм «Саня и Воробей» уже выложен для доступа. С авторами каждого конкурсного фильма мы ведем переговоры о правах на кино- и интернетпрокат. «Магазиндок» — это бренд, который открывает перспективы для разных форм проката. Вы скажете, что это бессмысленно и безнадежно, но безнадежнее того дела, которым мы, документалисты, занимаемся, вообще нет. Разве что с коррупцией бороться...

ПАВЕЛ ПЕЧЕНКИН

Защита от «ящика»

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО КАК ГУМАНИТАРНАЯ ТЕХНОЛОГИЯ

Я режиссер неигровых фильмов и до 1995 года, когда в первый раз состоялся фестиваль «Флаэртиана», работал на Свердловской киностудии. Это было очень хорошее время, там снимали многие известные режиссеры — Сергей Мирошниченко, Андрей Анчугов, Георгий Негашев, Людмила Уланова... Формировалась ведущая, пожалуй, школа документального кино и была лучшая пора для российской документалистики, потому что еще сохранялись прежние объемы финансирования, а в творчество уже никто не вмешивался. В конце 80-х было невероятно популярно заниматься нашим делом — вспомним хотя бы сенсационную работу Юриса Подниекса «Легко ли быть молодым», «А прошлое кажется сном...» Сергея Мирошниченко, «Власть Соловецкая» Марины Голдовской.

Словом, документальное кино, на мой взгляд, в те годы было лидером общественного мнения, формой социальной рефлексии. Это признавало и телевидение и часто наши работы показывало. В 95-м году мы решили с группой коллег со Свердловской киностудии обозначить некую эстетическую платформу, которая объединяла нас всех и время от времени обсуждалась в разговорах на кухне, в каких-то поездках, на фестивалях.

Разумеется, мы знали творчество Роберта Флаэрти, который в 1922 году снял великий фильм «Нанук с Севера». Мы показали его на первом фестивале «Флаэртиана». Тогда у нас еще не было официального конкурса, и фильм «Нанук с Севера» получил второе место в конкурсе зрителей. Для меня это было невероятно. Картина 1922 года не устарела до сих пор! Я не рассчитывал на такой успех и был приятно удивлен, но все-таки понимал, в чем секрет... Дело в том, что человеку никогда не перестанет быть интересен другой человек, история его жизни в обстоятельствах, которые ему предлагаются. По режиссуре — это прием длительного наблюдения, привычной камеры.

Фестиваль «Флаэртиана» возник сначала как реакция на предыдущий опыт развития нашего кино, советского и российского. Мы подвели итоги существования различных кинематографических школ. Например, киргизской, никому не известной сейчас, возникшей в Киргизии в 60-е годы в результате случайного стечения обстоятельств. И, конечно, свердловской школы.

После того как прошел первый фестиваль, стало очевидно, что интерес к документальному кино как со стороны государства, так и со стороны общества упал катастрофически. Чем дальше, тем больше. Будучи режиссером документального кино, искренне, честно пытаясь делать свои картины, получая призы на различных фестивалях, я считал, что именно это дает мне возможность отстаивать мою «правду жизни». Но оказалось, все не так. Ни один самый мощный автор, создав три-четыре выдающихся фильма, социальную ситуацию в стране не исправит. Наивно на это надеяться. И все-таки я подумал, что у тридцати хороших режиссеров шансов повлиять на состояние общества больше в тридцать раз. Да и то в случае, если доступ зрителей к фильмам будет обеспечен. Люди тогда смогут увидеть хорошее кино, поймут, что именно оно проявляет скрытые смыслы, отвечает на запросы сегодняшнего дня.

Идефикс наивного романтика, к этому времени уже живущего в Перми, возымел неожиданный эффект: я нашел сторонников, в том числе и в лице пермских государственных мужей. Мне начали помогать, появились спонсоры. Так и возникли несколько фестивалей, которые были проведены на местном курорте: он принимал участников и гостей. Однако кто-то из журналистов вдруг сказал: «А что же вы на курорте-то прохлаждаетесь? Понятно, тусовка своя собирается, вам хорошо, но мы же тоже хотим! Давайте вместе в городе проводить фестиваль». Так наметился городской формат. Я начал активно искать сторонников. Естественно, среди тех людей, которые вообще понимали, что такое документальное кино, смотрели его и приговаривали: «Да это же хорошие картины. Почему мы их не видим?» Я спрашивал в ответ: «Вот вы на фестивале все фильмы смотрели?» Они в ответ: «Нет». «А хотите, я вам их дам, согласую этот вопрос с авторами, а вы будете их показывать в университетах и школах?» «Да ну, — пугались они, — у нас времени нет, учебные планы жесткие».

Мои коллеги мне говорили: «Твоя идея превращения документального кино в некую ценность, без которой не может существовать нормальное общество, — чистая утопия. Этого не может быть никогда».

Тем не менее в 2006 году Пермь стала культурной столицей Приволжского федерального округа. И нам дали деньги. Вызывает меня министр культуры Пермского края Олег Ощепков и говорит: «Вот, Паша, что ты можешь сделать со своим фестивалем, чтобы он стал большим, известным и так далее?» А я спрашиваю: «Тебе зачем это надо?» — «Ну... мне нужен PR, например. А что тебе нужно? Я готов деньги дать». Я осмелел: «Мне нужно международное жюри, хорошие залы, большая программа картин из разных стран, ну, и так далее».

Так в 2006 году и родился фестиваль, который стал фактически первым в том формате, в котором работает по сей день. Внимание пермского общества к нашему фестивалю с тех пор неизмеримо выросло. Он вдруг стал интересен многим. Мне было очень приятно слышать, когда, выходя из зала, девчонки-студентки обменивались репликами: «Слушай, ведь это же замечательно, как раз по теме, которую мы проходили! Сейчас у нас есть материал». Стали появляться рефераты, курсовые работы с использо-

Президент «Флаэртианы» Павел Печенкин открывает кинофестиваль
Фото И. Катаева

ванием документального кино. Медленно, но оно стало входить в учебный обиход.

И все-таки — как завоевать интерес у молодых? В нынешнем году мы объявили конкурс в городских вузах — типа КВН по-пермски. Участвовать в нем вместе с аспирантами и студентами могли и преподаватели. В течение полутора-двух месяцев летних каникул молодежь смотрела документальные ленты из архивов фестиваля, а у нас их — две тысячи пятьсот. Участники конкурса должны были собрать программу «своего» фестиваля, подвести те-

Победители конкурса «Вуз-Флаэртиана»
Фото Л.Изганиной

оретическую базу под него, обозначить вопросы для дискуссии, собрать аудиторию, обеспечить техническое качество показов и самое главное — провести обсуждение, быть его модераторами. И вот эта невероятной сложности задача, которая, я понимал, стояла перед ними, была востребована и, к моему большому удивлению, семь вузов Перми приняли в этом конкурсе живое участие. Понятно, что конкурс — условная «деловая игра», в которой участвовали Высшая школа экономики, классический университет, технический университет, другие, в том числе гуманитарные институты, даже сельхозакадемия неожиданно подключилась. Я побывал, конечно же, везде. У нас было большое жюри, состоявшее из преподавателей разных вузов. Было показано сорок три программы. Мы с удивлением обнаружили, что фильмы посмотрели и активно обсуждали более двух тысяч человек.

Для меня сразу определились лидеры, особенно по энергетике и по глубине анализа, — это студенты Высшей школы экономики. Их приоритетная тема, конечно, кризис, экономика переходного периода. И вдруг они смотрят фильмы, где главное — судьба конкретного человека, к которому финансовый или административный кризис имеет очень опосредованное отношение. И мы наблюдали, как мало-помалу проблемы глобальной экономики ребята стали связывать с конкретными людьми. Именно в их среде возникло определение документального кино как «артефакта тонкого управления». Отсюда же «вылезла» программа, которая ориентирована на программу развития ООН, цели «Миллениума» и так далее. Многие проблемы, которые так или иначе были подняты при обсуждении неигровых картин, оказались очень актуальны, ребята это почувствовали.

Я считаю, что это самое главное событие фестиваля 2009 года. Хотя, по мнению прессы, которая была на этом фестивале в большом количестве, — самым главным была, конечно, конкурсная программа.

Следующий эксперимент, который мы в рамках последнего фестиваля провели, касался Интернета. Мы объявили конкурс «Флаэртиана он-лайн». Бы-

ли отобраны интересные ролики и фильмы. Не только профессиональные. Авторство этого проекта принадлежит Марату Гельману. Я ему сказал: «Конечно, мы попробуем, это очень интересно — деньги тут нужны небольшие, но я сомневаюсь в успехе, честно говоря, потому что Интернет — это клиповое сознание, короткие ролики до пяти минут. Кому документальное кино продолжительностью в целый час нужно в Интернете? Кто будет смотреть?» Но я оказался не прав.

Параллельно с небольшими любительскими роликами, интересными по концепции, в этом конкурсе участвовало много профессионалов. Всего восемьдесят восемь фильмов. К моменту начала фестиваля мы подвели предварительный итог: было зафиксировано двадцать семь тысяч просмотров. Некоторые фильмы собрали по четыре тысячи зрителей. Мы будем продолжать этот конкурс, потому что, я думаю, что доступность широкополосного, быстрого Интернета приведет к тому, что документальное кино станет намного ближе к потенциальной аудитории. Это, кстати, тоже относится к логике моего рассуждения о возможности развития различных образовательных, просветительских методик, других технологий на базе документального кино. Ведь это не только фестиваль «Флаэртиана», не только произведения о человеке, но и гораздо более широкий спектр учебных, познавательных фильмов. Понятно, что я «свое болото» хвалю, но небезосновательно это делаю: мерой всего остается человек. Именно поэтому документальное кино флаэртианской эстетики, где человек проживает на экране часть своей жизни, является главным, единственно точным и верным форматом поиска ответов на вызовы сегодняшнего дня.

Сам фестиваль — это путь прояснения каких-то новых смыслов. В конечном итоге я понял, что документальное кино — уникальный ресурс для системы образования, главная причина — визуализация мышления человека вообще. Принципиально, глобально. Вербальная культура постепенно отступает, и человек все больше общается с экраном и визуальными образами. Мышление постепенно изменяется. Невербальные образы становятся органичной частью системы мышления — как восприятия, так и представления, понимания. Вот очередной сложный вопрос, который у нас никак не рассматривается. Можно обратиться к структурному анализу, к 50—60-м годам прошлого века, когда эти процессы интересовали крупнейших западных ученых. К сожалению, сейчас на этом месте пустота.

Если, допустим, структура текста достаточно хорошо изучена — есть замечательные учебники, прекрасные исследования на эту тему, то структура ви-

Мастер-класс Герца Франка
Фото Л.Изгаиной

зуального текста остается вне внимания. А это необходимо, потому что декодировка смыслов, их уточнение, целеполагание в конечном итоге крайне важны для того, чтобы люди были защищены от зомбирования «ящиком». В этом деле опыт России фактически равен нулю. Система медиаобразования у нас начала развиваться еще в 20-е годы, были эксперименты, профильные ученые. Сегодня на всю страну только одна кафедра медиаобразования — она находится в Таганроге, причем в Институте экономики. И профессор Федоров — чуть ли не единственный в стране человек, который занимается этим благим делом.

В США Билл Клинтон в 1994 году пришел к власти с программой реформирования образования, едва ли не главной частью которой было введение медиаобразования. Оно давным-давно есть в Германии, в Англии, во Франции и даже в африканских странах. В России не только отсутствуют государственные стандарты медиаобразования, хотя они уже разработаны тем же самым Федоровым, но и сам этот предмет в школах и в университетах.

Есть несколько определений медиаобразования. Мне нравится английское, которое гласит, что медиаобразование — есть «воспитание критической автономии личности по отношению к медиатексту». Причем медиатекст трактуется не только как визуальный образ — имеется в виду продукция всех масс-медиа, в том числе СМИ. Для меня, как для человека, который занимается визуальной культурой, главное тут — то, что медиаобразование обращает внимание на изучение именно этой стороны текстов. Конечно, есть разные школы: английская, французская, американская, немецкая и т.д. У каждой свои нюансы, все это выложено в Интернете. Медиаобразование для меня — это прежде всего работа с визуальными образами, их декодирование, умение оперировать критическими категориями.

Почему я об этом говорю? Не только потому, что я режиссер документального кино. Я еще и директор Пермской синематеки, организации, которая возникла в 2006 году, в год юбилея Французской синематеки, по ее образцу и подобию. При советской власти существовали так называемые киновидеообъединения, куда государство в обязательном порядке посылало копию любого фильма, выходившего на территории СССР. В Перми есть такое хранилище — во многих регионах они были уничтожены физически, а у нас оно уцелело, и сейчас это «собрание авторских прав» в виде копий фильмов — основа деятельности Пермской синематеки. Более двенадцати тысяч пленочных копий. С правами на пользование без ограничения срока, что называется. Мы эти фильмы имеем возможность показывать на своей территории. По этому принципу работает любая синематека в мире. У нас есть сайт permcinema.ru, можно заказать фильм, прийти и посмотреть. Мы располагаем шестью небольшими залами — от двадцати пяти до шестидесяти пяти мест.

Кино — это ресурс образования, дополнительного и непрерывного. Каким образом преподаватели, которые участвовали в подготовке «Вуз-Флаэртианы», смогли бы официально приобрести право на показ фильмов в своих аудиториях? Оказывается, в каждом регионе, в каждом вузе есть свои региональные компоненты. По усмотрению какой-нибудь кафедры может вводиться новый предмет. Это, в том числе, может быть и документальное кино. Причем с покупкой прав на показы — на это есть деньги в системе образования. Никто этого не делает, потому что документальное кино никто не знает. И здесь мы упираемся в главную проблему: учителя и преподаватели вообще не знают кино. Часто даже как обыкновенные зрители. Поэтому оно и не включается в учебный процесс. В вузах нашей страны нет системы подготовки преподавателей, хоть как-то осведомленных в области кино. Вгиковцы, интеллектуалы, киноведы не работают ни в школах, ни в университетах, не преподают историю кино, не обучают детей навыкам съемки, как это обычно делается в системе медиаобразования во многих странах мира. Одна из перспективных методик, например, — учить детей снимать кино. Игровые методики очень легко и с азартом воспринимаются детьми и студентами.

Но в вузах этого нет опять же по причине отсутствия преподавателей. У нас в Перми уже появились люди, которые в вузах начали преподавать историю кино, подчас не имея специального образования. Но благодаря тому, что они очень много смотрят фильмов, много читают на эту тему, Пермская синематека обеспечена лекторами.

Фактически можно было бы эффективно «вбросить» кино в образовательный процесс, но существует одна проблема — закон об авторском праве. Попробуйте взглянуть на проблему с этой точки зрения. В нашей стране не существует такого понятия, как образовательный прокат. У нас нет системы легитимного обращения авторского права на документальное кино. С игровым более или менее понятно: есть кинотеатральный прокат, прокат DVD, публичные права, телевизионные права есть. На документальное же кино образовательного права просто не существует, хотя именно этот сегмент проката является основным для документального кино. Почему так сложилось, я, честно говоря, не понимаю. Откуда такое гробовое молчание на тему образовательного ресурса кино? У нас нет легитимной формы обращения авторского права на документальное кино, как это существует на Западе, в частности в Бельгии. Я там специально был на экскурсии по этой теме. Там существует разветвленная система синематек. Они делегируют медиатекам права на фильмы, которые сняты на государственные деньги. Медиатека — это примерно как у нас видеопрокат кассет или дисков для населения: ты можешь прийти туда, заплатить деньги и взять кино для показа — с образовательными целями в том числе.

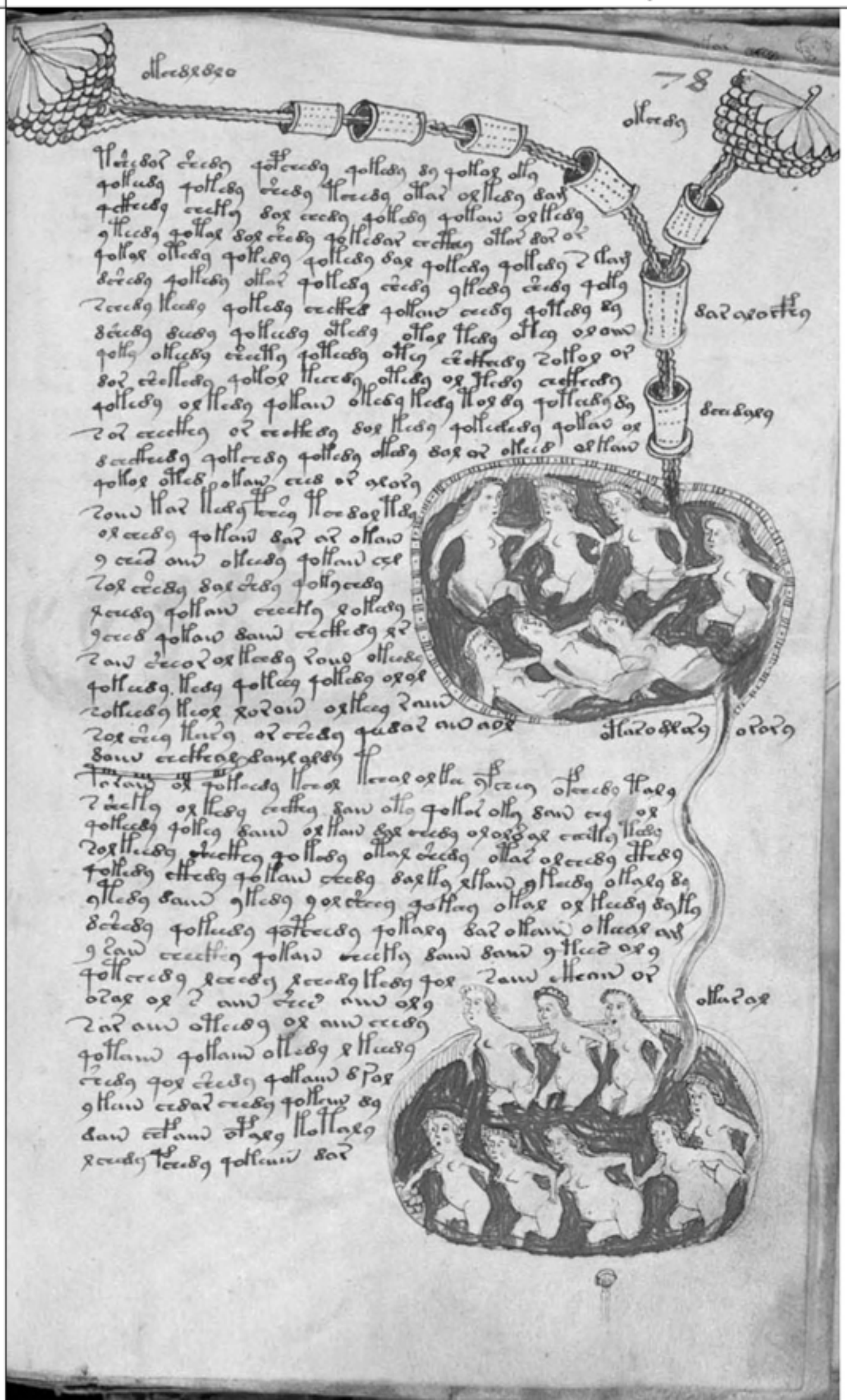
В год наше государство финансирует почти пятьсот документальных фильмов. Двадцать — пятьдесят фильмов мы можем увидеть на фестивалях, и то, может быть, только один раз. Их посмотрят лишь те, кто ходит на фестивали документального кино. Ну, а дальше? На телевидении такое кино не показывают. И эти фильмы отлеживаются под кроватью авторов — документальное кино заранее откладывается на хранение. Оно сейчас не работает, поскольку вроде бы не нужно. Но, как показывает мой личный опыт, наши фильмы вполне актуальны. Являются мощным ресурсом образования. Еще раз подчеркну: нерешенность с правами на документальное кино — главное препятствие. Неигровой кинематограф и телевидение имеют разные представления об одном и том же. На телевидении его снимают для рейтинга. Документальное арткино там вообще не идет. Телевизионный вердикт: это «неформат». Но почему-то на наших фестивалях совсем не видно телевизионных шедевров. Редактура там напрочь убивает саму природу кино. Более того, выходя в эфир, тем более в прокат, оно приобретает странные очертания отнюдь не кино, а спецжурналистики, ориентированной на зрителя с ограниченными умственными возможностями.

Сейчас дискутируется вопрос: нужно ли вообще документальное кино? Есть планы в два раза сократить его производство. Потому что, говорят, оно нигде не показывается. Формат разговора — «опять за рыбу деньги». Вначале — его нигде не показывают, а потом говорят, что оно «нигде не показывается». Для того чтобы люди поняли, как выглядит документальное кино , его нужно сначала представить. Кроме показов на фестивалях, государство не тратит фактически ни копейки на прокат документального кино. В Перми был режиссер, покойный ныне Михаил Заплатин, который снимал фильмы о природе Урала. Их покупали десятки стран мира. По доходам это было сопоставимо с нефтяной скважиной.

Кто и почему оставляет документальное кино без зрителя?

Пермь

П У Б Л И К А Ц И И



Фрагмент рукописи Войнича

АЛЕКСАНДР ГОНОРОВСКИЙ

.com

Сценаристы часто пишут даже не в стол — в карман. Идеи в три строчки, которые приходят в метро, маршрутке, на кровати. Раньше их наговаривали на диктофон, потом стилусом стали натыкивать на мобильном. И — в карман, в карман...

Но если идей много, если они сыплются каждый день, то у сценариста возникает синдром грибной белки, которая по осени насобирала грибов, а где они и кто их ест, непонятно.

Куда же девать этот ком? Откуда что берется? Ведь начало начала истории, которая уже в заявке может далеко уйти от основы и по замыслу, и по воплощению, любопытно само по себе.

И тогда в самый раз использовать блог Живого Журнала (livejournal.com) — весьма полезный для сценариста инструмент. В ЖЖ все свои. Они сразу скажут тебе в монитор всю правду или придумают что-нибудь вдогонку к сюжету или к слову[1]. И за это им огромное спасибо.

Александр Гоноровский (в ЖЖ — orhes)

«Мертвые души»

orhes

Испугались помещики, как стало ясно вдруг про мертвые души. Противозаконное дело. И уже поскакал от поместья к поместью ретивый столичный чиновник, прикрепленный к проведению оного следствия. Приехал он к Коробочке, сел за стол, от кваса отказался, достал список мелко писанный, ладонью розовой разгладил, спросил строго:

— А скажи-ка мне, матушка, где на погосте покоится Проф Фролов?

— Так вот он, сердешный, как раз мимо идет... — Коробочка показала дрожащим пальцем в окошко... — Проф Фролов...

— Покойный? — нахмурился чиновник.

— Вчера еще покойный был. Да...

Многие помещики, когда все открылось, решили крестьянам своим дать имена умерших и спровадить к Чичикову от греха. И перешли к нему во владение живые крестьяне с мертвыми именами.

---

[1] Разговоры «за жизнь» из представленных ниже материалов убраны. Оставлены только замечания по существу и предложения, двигающие идею и сюжет.

drandrandr
Они явятся и ему, и всем нам, эти мертвые души.
Тонкое место: чтоб из страха помещики стали так активно избавляться от своего движимого имущества?

> **orhes**
> Насчет тонких моментов — надо смотреть, насколько это дело было подсудно. Ведь и помещики в равной степени виноваты в торговле мертвыми душами. А свобода дороже крестьян.
>
> > **muza_mu**
> > И повел Чичиков крестьян своих аки Моисей евреев. Следователь по следам рыщет. Дознание проводит. А для крестьян Чичиков — одна опора и надёжа-барин. Мертвые они или живые — висят грузом на душе. Есть просят. А в тюрьму не хочется. И совесть еще не проснулась.
> > Мне интересно было бы понять, что за народ он ведет. Да и в наше время хороший мостик.

Римский словарь Вязирева

orhes
«Друг мой дражайший, Кузьма Алексеевич. Пишу тебе из Рима. Из местного зноя и лени собственной. Народ здесь криклив и суетлив. Рим далек от мир-городской тишины нашей. Лечение мое движется, состояние нервное отступает, здоровье улучшается... Много гуляю, много пишу писем, читаю... Мой итальянский уже совсем не плох. Поначалу хотел сочинить краткий разговорник для Оленьки, чтобы было ей желательней приехать погостить в наш пансион, ибо скучаю по ней безмерно. Ты уж, Кузьма Алексеевич, намекни ей об этом. Знаешь ведь, как мы русские скучать и горевать умеем без причины и пользы.

Но не о том хотел написать. Когда думал о словарях, то престранная идея дикционариуса меня посетила. Словарей в мире множество. Халоэт, Кокер, Вебстер... С языка на язык переводы, смысла слов толкование, значения, их объясняющие... Но нет такого словаря, чтобы чувства переводил от человека к человеку, ведь всяк, видя одно и то же слово, думает и переживает по-своему. Вот, скажем, приходит ко мне Прошка и говорит: «Барин, я ногу зашиб...» И я сопереживаю ему, представляя только, как сам когда-то ударился в детстве коленом о камни ограды, когда мы с тобой, любезный друг мой, перелезали в сад к Печериным, чтобы увидеть милую мою Оленьку. А Прошка говорил о другом и чувствовал иное. И ногу он зашиб не так, и при другом случае. Что же думать нам, как толковать смысл, если речь идет не о таких простых вещах, а о ране душевной, о печали, тоске и прочих страданиях наших, о радостях — чувствах сложных, что испытываем мы каждый день по глупости или по обстоятельствам? Ведь каждое слово: страх, ненависть, тоска, скука, любовь — все имеет тысячи чувственных оттенков, и найти родственный, важный для тебя в книге или беседе порой ох как не просто. Вот я и подумал, что ежели каждое слово в словаре моем будет объяснено столько раз, сколько это потребно? Чтобы каждый человек мог описать в нем свое состояние, свою историю, связанную с тем или иным словом, или найти точное созвучие, точный перевод слова на чувство свое? Что думаешь? Видимо, фантазиям моим способствовали жара и нега итальянская, но ты уж прости, душа моя. Боле поделиться не с кем этой моей курьезной мыслью.

Напиши — как там Оленька? Она редко отвечает на письма. Так же любит ездить верхом? Знаю, что с месяц тому папенька купил ей отличного ахалтекинца. А здесь все больше мулы... Не то раздолье.

Всегда твой Вязирев Андрей Ильич».

Мысли, изложенные в данном письме, дали начало пространным рукописным сборникам «Римский словарь», где каждое слово или словосочетание, обозначавшее чувство, было объяснено много раз. В середине XIX века этот «Римский словарь» был весьма популярен. Выдержки из него дамы переписывали в альбомы, и каждый, к кому попадала рукопись, желал внести в нее свою посильную лепту — свою историю, свои чувства.

Вот от чего сборники не совпадали между собой, были написаны разными почерками, несли в себе образ просвещенного, но не всегда владеющего пером графомана.

О популярности в России «Римского словаря» свидетельствует тот факт, что во время похорон Тютчева одна из экзальтированных особ пыталась вложить поэту в гроб один из рукописных вариантов словаря, поступком этим утверждая, что вместе с великим поэтом уходит и великая литература.

Письмо Вязирева своему другу было найдено в одном из ранних вариантов «Римского словаря». Слово «любовь» было объяснено в нем 239 раз, слово «тоска» — 342 раза, «скука» — 456, «болезнь» — 678.

i_told_speak

Какой многогранной может быть скука. :)

orhes

Если верить исследователю «Римских словарей» начала XX века А.П.Ганьшину, — 302 определения скуки в ранней редакции дневника дал сосед Вязирева по пансиону Артур Артурович Билль. «Артур Артурович в жизни своей больше ни чем примечателен не был, — пишет Ганьшин. — В Риме на излечении он находился более сорока лет. В Россию так и не вернулся».

Тот же Ганьшин отмечает, что статистика слов «Римского словаря» существенно колеблется от места его написания. «В муромском, более позднем, списке слово «любовь», например, объяснено 987 раз, а слово «скука» — 549.

А может, просто о любви писать сложнее.

muza_mu

В «Римском словаре» заложен принцип современного блога-сообщества. Вступил — принял правила — написал.

А в молодости, в 1812-м, Билль служил при Багратионе. Но в битве при Бородине не участвовал. За два дня на марше угодил под лошадь и повредил голову.

orhes

Билль был дружен с Вяземским. Тот, кстати, частенько подшучивал над Биллем, его болезнью. И даже на смерть друга написал эпиграмму:

Великим равен по уму
Рим предпочел отчизне
На излечение ему
Чуть не хватило жизни.

По иронии судьбы Вяземский умер в Баден-Бадене.

muza_mu

Совершенно не сценарный замысел. Хотя почитать новый словарь — дело редкое.

orhes

Такой словарь, наверное, отражает суть искусства, литературы, графомании (и, в отличие от других сло-

варей, суть непонимания) и сам по себе, конечно же, не экранизируется. Но история его создателей. История любви его автора... Словарь ничем не ограничивает наши возможности. Сценарий может быть о чем угодно. От мелодрамы до детектива. Основа — разное понимание и толкование того или иного чувства.

Венцель Чмок

muza_mu

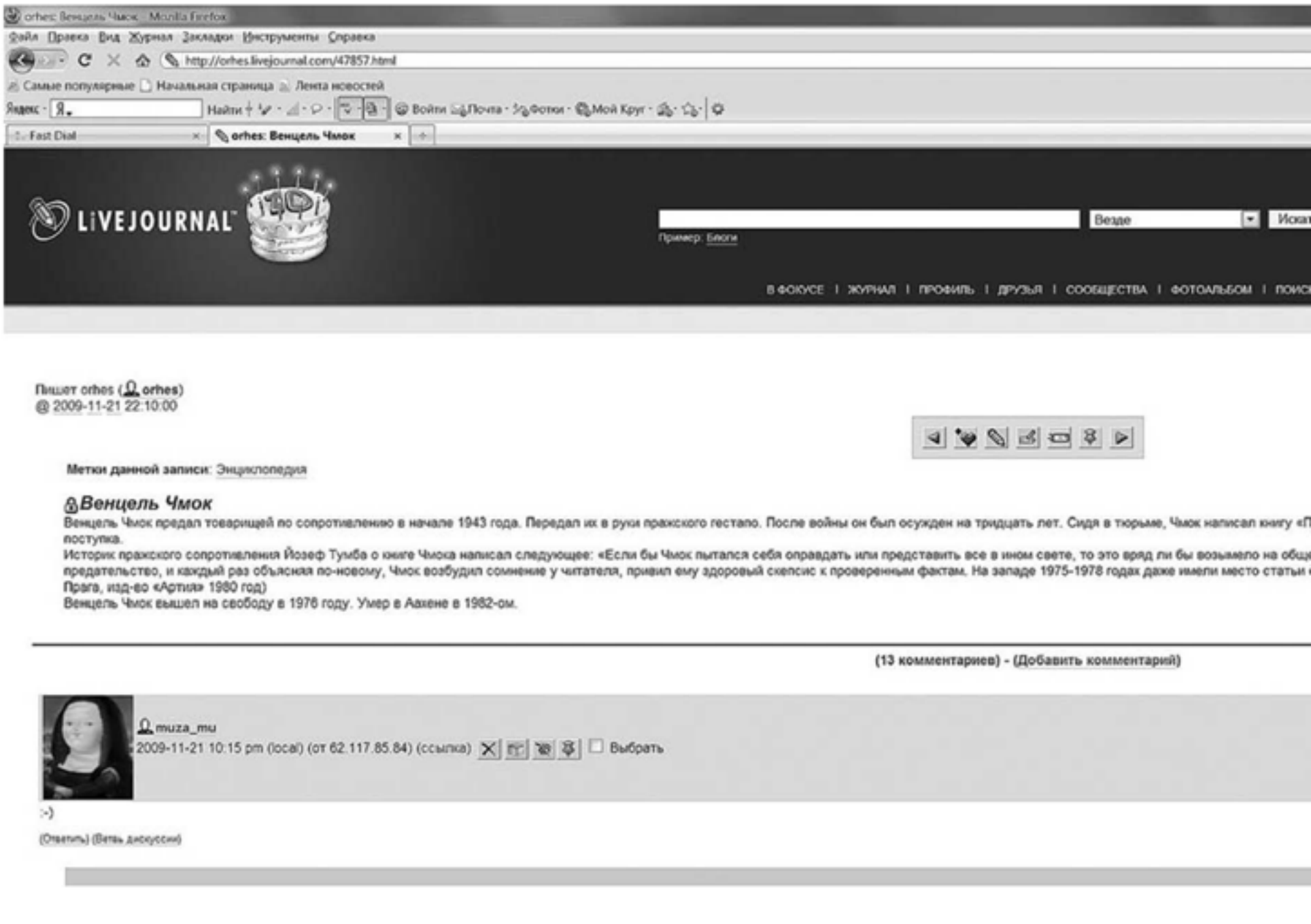
«Меньше всего человек хочет быть понятым». Венцель Чмок.

orhes

Венцель Чмок предал товарищей по сопротивлению в начале 1943 года. Передал их в руки пражского гестапо. После войны он был осужден на тридцать лет. Сидя в тюрьме, Чмок написал книгу «Прага. Десять версий предательства», где отстраненно, как свидетель, изложил десять возможных версий своего поступка.

Историк пражского сопротивления Йозеф Тумба о книге Чмока написал следующее: «Если бы Чмок пытался себя оправдать или представить все в ином свете, то это вряд ли бы возымело на общественность хоть какое-то действие. Был суд, и вина Чмока представлялась неоспоримой. Но, объясняя свое предательство, каждый раз объясняя по-новому, Чмок возбудил сомнение у читателя, привил ему здоровый скепсис к проверенным фактам. На Западе в 1975—1978 годах даже имели место статьи о том, что Венцель Чмок стал жертвой судебной ошибки». («История пражского сопротивления. Изд-во «Артия», т. 2, с.173, Прага, 1980.)

Венцель Чмок вышел на свободу в 1976 году. Умер в Аахене в 1982-м.



muza_mu
В рассказе Иржи Демла «Чмок и Куропатка» описана история любви Чмока и Куропатки, которая была скомпилирована из версий книги Венцеля Чмока. Эта тема присутствует во всех десяти версиях. Думаю, что именно эта линия сделала для читателя менее правдоподобными любые версии предательства.
Кстати, Венцель — это фамилия. Чмок, как и Куропатка, подпольные клички. Имя Венцеля — Ярослав. Он был немцем по отцу.

> **orhes**
> Куропатку звали Божена Грабал.
> В 43-м после ареста пражского сопротивления ей чудом удалось выжить. После войны она эмигрировала в Германию.
> Умерла в Аахене в 1984-м.
> Аахен — самый западный город Германии. Расположен на границе с Бельгией. В Аахене двести с лишним тысяч жителей, технический университет, большая фабрика конфет и пряников.
>
> > **muza_mu**
> > Операция по уничтожению подполья называлась «Пражский голубь». В результате ее проведения было схвачено и казнено двадцать семь человек.

muza_mu
На самом деле Венцель Чмок в своей книге смог реализовать принцип Иуды. На протяжении истории христианства миф о предательстве Иуды, обрастая версиями и подробностями, становился все менее однозначным.

Рукопись Войнича и Codex Seraphinianus

orhes
Существуют общеизвестные книги, тексты которых перевести невозможно. Рукопись Войнича написана около пятисот лет назад неизвестным автором, на неизвестном языке, с использованием неизвестного алфавита.
Codex Seraphinianus (Кодекс Серафини) — визуальная энциклопедия неизвестного мира. Неизвестный язык, непонятный алфавит. Написана и проиллюстрирована итальянским архитектором и промышленным дизайнером Луиджи Серафини в конце 1970-х годов. В книге приблизительно 360 страниц.
Попытки перевести рукопись Войнича еще не оставлены. Попытки перевода стилизации рукописи Войнича Codex Seraphinianus еще не начаты.

> **drandrandr**
> Кодекс Серафини лет десять назад загубил один мой творческий проект. Примерно тот же смысл, что автор Кодекса при помощи своего толстого тома выражал, я собирался выразить при помощи одного-единственного листа: сделать как бы настенную детскую азбуку несуществующего языка (выдуманных букв), иллюстрировав каждую букву каким-нибудь странным-непонятным ярким рисунком. Даже буквы начал придумывать и отрисовывать. Но как-то не торопился... Ну, и дождался — теперь это уже вторично.
>
> > **orhes**
> > Садись и рисуй. Вторичность есть, скорее, в Codex Seraphinianus по отношению к рукописи Войнича (хотя Кодекс очень хорошо сделан), да и то она условная. Но азбука — это совсем иное. Просто ты не пошел чуть дальше. Азбука, произношение буквы, животное, ситуация... Маша мы-

ла раму. (Улялям валяк бала.:)) В таком случае ты предлагаешь не герметичную, а развивающуюся систему, куда каждый может вложить свое. Она не закрытая и понятная. Самоорганизующаяся. И все истории начинаются с азбуки. Просто не надо ограничиваться листом ватмана на стене.

drandrandr

Прелесть идеи как раз была в ее лаконичности и быстрой (относительно) реализуемости, в отличие от других моих завиральных проектов. (Кстати, была даже идея использовать ЖЖ в качестве стимула, организующего инструмента для этого — что-то вроде «еженедельной следующей буквы» под замком, с эскизами, м.б. обсуждениями. А потом собрать, что получится, в лист-азбуку.) А если начать книжку-букварь делать... Ох, не знаю. И сложнее, и — ну, честно? — разве не скажут все: «О! Клёво как! Почти как Кодекс Серафини!» Скажут :)

orhes

Андрюх, ты ж читал, наверное, в моем ЖЖ посты с тегом «Драматургия». Там где-то написано, что когда приходит идея, то надо определить ее генезис. Посмотри. Здесь повторяться не буду. Твоя идея самостоятельная, и никто не заставляет тебя повторять Кодекс. В ее генезисе есть Кодекс? Да. Но сделай свое. Есть варианты. Общее направление так же может быть оригинальным и путей воплощения (отличных от Кодекса) множество. Лишь формальные признаки будут общими.

Но одним листом, конечно, не ограничиться.

А если следовать твоей логике то, например, «Хазарский словарь» был бы невозможен, потому что словари уже были и до него. Или какие-нибудь бестиарии от классиков. Да и сам Кодекс не был бы возможен, так как есть рукопись Войнича.

Тебе просто необходимо решить, что нового несет твоя идея по сравнению с уже имеющимися. В предыдущем ответе я попытался ее обсудить с этой точки зрения. Делай. А чего скажут — потом будешь думать.

muza_mu

Если верить профессору МГУ Рукавишникову Сергею Львовичу, история знает, как минимум, семьдесят три текста с похожими характеристиками, которые не поддаются дешифровке.

Похожей проблемой в Ватикане занимался Войцек Разумовски. Рукавишников в своем труде «Математический поиск божьего слова» упоминает его работу Codex Deus, опубликованную «Вестником Ватикана» в марте 1994 года. Разумовски упоминает о 68 текстах.

В сущности, оба исследователя предполагали возможность снисхождения на авторов текстов «божьего слова», то есть не исключали вариант богодуховности зашифрованного текста.

В своей работе Рукавишников предположил, что богодуховные тексты, «продиктованные свыше», должны описываться общей математической моделью. Количество букв в слове, периодичность возникновения тех или иных букв или знаков, величина алфавита, длина предложения, возможная схожесть с имеющимися моделями известных языков и т.п.

В результате проведенных исследований Рукавишников выделил всего три текста, имеющих схожие математические модели. Одна рукопись (ее называют текстом Молли в честь библиофила Харта Молли, который обнаружил текст в начале XX века) датировалась 1443 годом от Рождества Христова. Вторая рукопись, которую называют «Зеленой книгой» (из-за обложки) написана, судя по всему, в конце XVIII века. А третья — даже не книга. Общая тетрадь... Рукавишинков так и называет ее — «Тетрадь в клеточку».

Он утверждает, что запись сделана в Москве в середине XX века.
В настоящий момент Рукавишников занят поиском автора.

orhes
Опа. Профессор математики Рукавишников отправляется по современной Москве на поиски чудесного. «Тетрадь в клеточку» — хорошее название.

Эффект Ремизова

orhes
Выдержка из протокола допроса Александра Михайловича Ремизова 1976 года рождения. Протокол составлен 23.08.2005 года в палате реанимационного отделения Первой градской больницы г. Москвы.

Дознание проводила следователь лейтенант Ланская Галина Анатольевна.

«Л а н с к а я. Удар тоже был нанесен ножом?

Р е м и з о в. Есть определенная закономерность. Но ведь это случается не всегда... Это случается не с каждой женщиной. Понимаете?

Л а н с к а я. То есть вы подтверждаете, что были еще случаи?

Р е м и з о в. Не удивлены?

Л а н с к а я. Я в курсе... Сколько?

Р е м и з о в. Три...

Л а н с к а я. Всего?

Р е м и з о в. К чему эта ирония?

Л а н с к а я. Давайте по порядку... Расскажите о самом первом...

Р е м и з о в. Я еще учился в Московском институте стали и сплавов. Новый год. Дискотека. Ее звали Эля.

Л а н с к а я. Вы познакомились на дискотеке?

Р е м и з о в. Нет... Мы вместе учились...

Л а н с к а я. И раньше встречались?

Р е м и з о в. Ну... как встречались? В кино ходили. Целовались... (*Пауза.*) Дома у меня однажды... (*Пауза.*) Но мама пришла... Не вовремя... Нам же по семнадцать было... А тут дискотека. И в комнате ее, в общаге, никого... Подружка к родителям уехала.

Л а н с к а я. Значит, тогда это произошло в первый раз?

Р е м и з о в. Да.

Л а н с к а я. И что было не так?

Р е м и з о в. Все было так... На удивление хорошо...

Л а н с к а я. Вы у нее были первый?

Р е м и з о в. А это вам зачем?

Л а н с к а я. Это могло повлиять...

Р е м и з о в. Наверное, нет... Конечно, нет...

Л а н с к а я. Что помните? Какие-нибудь детали...

Р е м и з о в (*пожимает плечами, некоторое время молчит*). Тогда она говорила без умолку... И в нос меня целовала... Улыбалась... Все время... Ее губы у моих глаз... очень хорошо помню... (*Пауза.*) Глупости, наверное, говорю...

Л а н с к а я. А после? Это произошло в комнате?

Р е м и з о в. Нет... В коридоре... Когда уходил... У нас в общаге коридоры длинные... И традиция идиотская... На Новый год бутылки в коридоре бить... Весь пол в стекле... Зимние ботинки у меня, хоть и не новые... Шел медленно... Чтобы подошву не поранить... А она... Легко меня догнала... Даже не понял... Слышу — следом идет кто-то... Хруст стекла... Обернулся... Может, это и спасло... Ножик у нее был перочинный... Мы им только что колбасу резали... На бутерброды... Он по моей спине прошел... Вскользь... От лопатки к лопатке... Ножик отобрал... Да и рана была так себе... А может, пуховик спас... (*Улыбается.*) Даже смешно. Шел домой, а за мной перья кружили.

Л а н с к а я. Она как-то объяснила свой поступок?

Р е м и з о в (*пожимая плечами*). Элю я с той ночи не видел... Ушла из института. Даже сессию сдавать не стала... (*Пауза.*) Мы немного выпили... Совсем немного... Тогда думал — может, из-за этого...

Л а н с к а я. А следующий раз?

Р е м и з о в. Лет через пять... В городской больнице. Человек я здоровый... А тут в поликлинике укол сделали... Какую-то заразу занесли... Нагноение на заднице... Пришлось вырезать... Она медсестрой была... Маша... Мы с ней... Прямо в перевязочной... Все неожиданно получилось...

Л а н с к а я. Вы применили силу?

Р е м и з о в. Нет... Что вы... Разве можно? (*Пауза.*) Руки у нее были холодные. Пальцы дрожали... Халат свой запахивала... Хотя он на все пуговки был застегнут... А потом поцеловались вдруг... Я даже сам не понял, как...

Л а н с к а я. И опять все хорошо, а потом нож?

Р е м и з о в. Скальпель. По горлу. Наверняка хотела... Я не успел отстраниться... Кровь хлынула... Горло рукой зажал... На нее навалился... Закричал... Санитар прибежал... Обошлось... (*Пауза.*) И хирургия рядом очень кстати...

Л а н с к а я. Я читала материалы того дела. Вы забрали свое заявление, сославшись на несчастный случай...

Р е м и з о в. А как бы вы поступили на моем месте?

Л а н с к а я. Я, слава богу, на своем... (*Пауза.*) Вы-то сами что думаете? Почему все так?

Р е м и з о в (*долго молчит, затем пожимает плечами*). Самки некоторых насекомых убивают самцов после спаривания... (*Вздыхает.*) Глупость, конечно...

Л а н с к а я. Что ж... Давайте теперь разберемся со вчерашним поступком Елизаветы Ильиничны Осокиной 1980 года рождения.

Р е м и з о в. Она что говорит?

Л а н с к а я. Пока молчит... С ней работает психолог.

Р е м и з о в. Не надо разбираться... Врач сказал, печень только чуть задета... А Лиза замечательная... Мы вместе уже год. И она собиралась уйти от мужа... Я бы и не рассказал вам ничего, если б не она... (*Пауза.*) На мне, как на собаке... (*Громко, зло.*) Все равно на любом суде скажу, что сам поранился... И вам, как следователю, будет неловко... Отпустите ее... (*Пауза, устало, тихо.)* Пусть молчит...

Ремизов Александр Михайлович 1976 года рождения, погиб 5 декабря 2009 года при невыясненных обстоятельствах. За два дня до гибели его видели в обществе Ланской Галины Анатольевны 1979 года рождения в ресторане «Славянский базар».

muza_mu

В сегодняшнем «Московском комсомольце» в своей статье «Человек, который не умел умирать» Павел Жилинский назвал состояние Ремизова синдромом серийного самоубийцы.

orhes

Ланская созналась. Но отказалась объяснять мотивы своего поступка.

Дом Виннера

orhes

Картины английского живописца Чарльза Виннера (1729—1776) никогда не были популярными.

Всю жизнь он рисовал дом.

Комнату за комнатой. Скрупулезно воспроизведенное расположение мебели и предметов, прописанная светотень.

Наиболее часто полотна были посвящены комнате, которую искусствоведы называют кабинетом Виннера.

Наибольшие споры вызывали виды из окон дома.
Пейзажи за окном меняются не только в зависимости от времен года. Их, скорее, следует называть сюжетами.
Тенистый парк. Пламя на кораблях английского флота. Дома, похожие на небоскребы и на вавилонские башни одновременно (единого мнения по поводу этих строений нет до сих пор). Два солнца на небе. Это виды из окна кабинета Виннера на четырех полотнах, написанных ориентировочно с 1772 по 1774 год.
Дом же всегда пуст, и лишь на последней картине в зеркале отражается лицо молодой женщины.
В настоящее время в Москве существует клуб Виннера, возглавляемый учителем литературы Ильей Игоревичем Шустовым. В клубе всего пять человек, каждый из которых утверждает, что периодически видит дом Виннера во сне. Цель клуба — систематизация знаний по дому Виннера, создание плана дома, его поиск.

muza_mu
Недавно Илья Игоревич обратился в Солнцевское отделение милиции с заявлением о краже китайского светильника — единственного, как утверждает Шустов, имеющегося предмета из дома, который изображен на всех полотнах в кабинете Виннера.

orhes
Тот самый светильник, который в описи предметов дома Виннера (составленный еще дедом Ильи Игоревича), записан как «Колесо черта»?

muza_mu
он :-)

orhes
Обнаружил статью Зигмунта Бешилевича «Ощущение мастера», где по обстановке в кабинете Виннера, исчезнувшим, появившимся или переставленным предметам автор, используя «метод дедукции», делает весьма интересные выводы о жизни художника в его заключительный период.

muza_mu
В этой статье особое внимание уделено предмету, который Бешилевич именует, как «Чертова мельница». Конечно же, «Чертова мельница» и «Колесо черта» один и тот же предмет.

orhes
Но самое интересное — отражение женского лица в зеркале.

Остров Форда

orhes
Остров Форда (на карте до сих пор обозначен как остров Крайний) расположен в Тихом океане в тридцати пяти милях восточнее полуострова Камчатка. Свое новое имя остров получил в сентябре 1965 года после землетрясения, эпицентр которого находился в 50 милях к юго-востоку от Хоккайдо. Сила землетрясения — 9 баллов по шкале Рихтера.

Мощная приливная волна смела с берега Крайнего небольшой поселок элиренгов, которые успели скрыться в прибрежных сопках.

От поселка остались лишь несколько бревен и пара закинутых в сопки лодок.

На берег, где раньше стояли дома, было выброшено два автомобиля. На радиаторной решетке одного из них осталась не сорванной крупная надпись «Ford». Около острова затонул транспорт, перевозивший машины.

В двух милях от берега из воды еще торчала его корма.

Через месяц на остров Крайний помощь еще не пришла, а на берегу стояло уже семь машин-домов.

Три Ford Mustang. Два Chrysler New Yorker. Volkswagen Transporter — это был самый большой дом в поселке. Его достал Илья Элиренг, чтобы взять в жены дочь Ваньки Элиренга — Парту. (Мать Парты была учительницей, пока не сбежала с Крайнего в 1953 году.)

В Porsche 356B Karmann Hardtop жил самый старый и маленький житель Крайнего — Элиренг-шаман.

Об Острове Форда, его жителях и «великом изъезде» рассказано в «Записках механика» Андрея Всеславинского, изданных Воронежским издательством в 1989 году. В начале ноября 1965 года он был послан на остров Крайний для оказания помощи местному населению.

muza_mu

По-хорошему странные истории рассказывают Всеславинскому элиренги. О том, что у них произошло за последний месяц. Теперь у них нет домов. Но у них есть машины. Наверное, это примерно то же самое, как нам вдруг обживать космические корабли пришельцев. Изменился не просто уклад, а мироощущение людей, которые теперь живут, окруженные гладким пластиком, хромированной сталью и кожей. Но в холоде и понимании, что зимой перемерзнут.
На ум сразу приходят гонки, но это уже ненужный привет «Густаву».
Машины уже хороши в своей статике и неуместности.
Из аннотации к книге: «За месяц изменилась мифология элиренгов. Ощущение неестественности, несопоставимости мгновенно рождает не просто миф, а активное его проживание. Здесь и сейчас. И это самое интересное, что удалось автору».

orhes

Машины Всеславинский отремонтировал и эвакуацию пытался организовать. Только не поехал никто никуда. Не захотели. В книге изложен подробный план пути до Петропавловска-Камчатского. Нарисована подробная карта.
А если бы я писал об этом сценарий, то возможный вариант начала:
1. С транспорта был снят экипаж.
2. На транспорте остался один механик. Его забыли. Думали — погиб.
3. Его спасают элиренги.
4. Автомобили вместо домов.
5. Механик ремонтирует машины.

molodcevich

Если они уедут с острова в Петропавловск-Камчатский, фильм можно заканчивать. Все самое интересное может с ними происходить только на острове Форда.

orhes

Да. Когда действие происходит только на острове — это может получиться гораздо лаконичнее и точнее.

Поцелуй царевича

orhes

«Поцелуй царевича» — термин (предложен Владимиром Ивановичем Вернадским), обозначающий случаи тактильного оживления покойного. Религиозная литература богата на подобные описания.
Но мало кто знает, что в «Сказке о мертвой царевне и семи богатырях», описывая поцелуй царевича Елисея, Пушкин был вдохновлен реальным фактом воскрешения девицы Коробовой Анны после поцелуя ее французским бригадиром Полем-Огюстом Мерсье под Смоленском в 1812 году.

Вот что записал дьяк храма Смоленской иконы Божьей Матери Иван Лузгин, при сем присутствовавший.
«Молодая барыня умерла накануне от скоротечной горячки и уже лежала в гробу, готовая отправиться в последний путь. Церковь, что при имении стояла, была полна рыдающими домочадцами и челядью, что собирались поднять горькую ношу, когда отверзлись двери и вошел молодой француз выправки военной в запыленном от похода мундире. Мы расступились, не зная, что сказать незваному гостю. Со двора слышалось конское ржание, громкая иноземная речь и смех чужой. Ветер из дверей задул свечи, оставив гореть лишь те, что стояли у гроба и освещали лицо покойницы.
Надо сказать, что барыня Коробова хороша была при жизни весьма. И сейчас лежала, убранная цветами, будто спала в красоте своей и покое...
Француз же, казалось, не смутился присутствием оного горя, дыхнул на меня вином тяжко, подошел к лежавшей, блеснул черным глазом и в губы покойницу поцеловал...
У матушки-барыни тут же случился крик. Несчастная бросилась на супостата, защищая мертвую дочь.
Около гроба возникла смута, и никто не видел, как покойная села и улыбнулась близким живою и растерянной улыбкой своею.
От такого многие упали чуть не замертво. Был среди них и я. Что далее происходило — не ведаю. Хватит с меня и этого страху».
После в своих записках дьяк пишет, что девица Анна Коробова жила ничем не примечательной жизнью, правда, говорить стала мало и совсем отложила ранее любимое ею чтение французских романов и вышивание.
Все так бы и закончилось, если бы лютой зимой, что случилась во время отступления Наполеона из Москвы, в дверь имения не постучался и не попросил помощи замерзавший и раненый Поль-Огюст Мерсье.
Последовавшую странную и порой жутковатую историю он описал в своих мемуарах «Война и любовь мертвой девушки».
Пушкин, следуя христианской традиции, поставил эпизод воскрешения в финал повествования. Но, если верить Мерсье, воскрешение — начало сюжета, который еще предстоит разгадать.
Некоторые исследователи склонны предполагать, что бравый француз так же послужил прообразом полковника Бурмина в повести Пушкина «Метель».

muza_mu

«Я не помню, как снова очутился в этом имении, в этой комнате. Не помню, сколько пребывал в бреду. Мысли путались. Ногам было холодно. Словно я еще брел к Смоленску по укутанной сугробами степи.
Кровать не подходила к моему росту. Ступни висели над полом, торчали из-под одеяла.
Кто-то заботливо укрыл их.
Перед глазами плыло белое облако. Облако превратилось в девушку. Ту самую, что я поцеловал когда-то мертвую, по глупости и недомыслию.
Девушка была серьезна, сосредоточенна.
И я понял, что умер.
— Вы поправитесь, друг мой, — вдруг сказала она.
У нее был правильный парижский говор.
Я попытался встать, но она мягко меня удержала.
— Спите, — сказала тихо. — Вам надо набираться сил.
Ее слова не допускали возражений. Я закрыл глаза».

Поль-Огюст Мерсье. «Война и любовь мертвой девушки»

orhes

Дальше читай :)
И про дом. И про то, что произойдет в церкви.
Интересно еще, как она повезет его через Россию в Париж.
Кстати, в селе Велесово под Смоленском до сих пор сохранилась та

самая церковь. В ней долго был склад, потом клуб. Сейчас церковь в запустении. Ее до сих пор не восстановили. И в ней до сих пор происходят странные вещи.

> **muza_mu**
> А вот еще.
> «Фактически вся книга Мерсье не что иное, как желание понять, что же произошло тогда в церкви. Как возникло чудо, которое не было основано ни на фанатичной вере, ни на любви?»
> (К у л т а е в В.А. Предисловие ко второму изданию «Война и любовь мертвой девушки». М., изд-во «Наука». Серия «Литературные памятники», 1973.)
>
> > **orhes**
> > Очень важное стержневое замечание.
> > И дальше.
> > «Желание Мерсье понять происшедшее — один из движущих и разрушительных мотивов этой истории».
> >
> > > **muza_mu**
> > > У Пушкина в «Метели» перевертыш сродни «антихристианскому» воскресению у Мерсье. Сначала свадьба, потом — знакомство и любовь.

drandrandr
Постойте. У меня есть эта книга!

Все ленился прочитать, но теперь прочту обязательно. Не думал, что это о реальном происшествии.

> **orhes**
> Андрюха. Супер! Ты-то нам и нужен! У нас с Музой Му вышел телефонный конфликт. Помоги его разрешить. Открой, пожалуйста, книгу на 147 странице, прочитай первый полный абзац и скажи, что ты по этому поводу думаешь?

drandrandr
Ну, по-моему, тема превращения любовника в птицу очень старая (чуть ли не в «Метаморфозах» Апулея впервые описана). Но, вообще, да, неожиданно для такого текста!
Впрочем, пока не прочту целиком, пожалуй, поостерегусь выводы делать.

> **orhes**
> На самом деле в тексте много странных событий, которыми главный герой как бы пытается отгородиться от того реального чуда, которое случилось с ним в церкви имения Коробовых.
> Я считаю их лишними. Муза категорически не согласна.
> Кстати, когда читал, тоже вспомнил «Метаморфозы».
>
> > **muza_mu**
> > Сань, этих «метаморфоз» не так уж и много. Они создают ощущение зыбкости происходящего, подчеркивают пограничное состояние Мерсье. Он даже сам не знает, жив он или мертв, чувствует что-то или нет. Не понимает, как относится к нему его попутчица.
> > А еще он возвращается по следам разбитой и уже не существующей армии. Призрак в обществе призрака на исчезающем пути. Понимаш?

san_sanna
Сань, сфальшивил кое-где. Стилизация не совсем удалась, на мой взгляд.
Витиевато изъясняющийся дьяк вряд ли добавит ударное короткое «предупреждал будто». Это от современных писателей-сценаристов, явно. Любое произведение того времени возьми. Не в стиле это — два слова на предложение.
Любой дьяк — графоман потенциальный. Даже известные писатели по тому времени отрывистыми предложениями не писали. А уж дьяк... минимум на две строки одно предложение, а максимум и на пять-семь строк мог расписаться... и велеречивости побольше. Ценилось.

> **orhes**
> За замечания — спасибо. Очень мне полезные.
> Веришь — нет, но был в полной уверенности, что фразу эту удалил, по тем же самым соображениям, что касается полной стилизации, то такой задачи не стояло. Главное — идею успеть записать, а потом поплавать в ней и разработать немного. Впрочем, отговорки все это. Еще раз сейчас посмотрю.

> **orhes**
> Сделал письмо дьяка чуть более архаичным. Для полной стилизации нужно больше времени. Хотя в ту эпоху литературный язык менялся очень быстро. И о той велеречивости, о которой ты пишешь, уже можно поспорить. Да и не хочется тянуть предложение еще длиннее. Скорее, надо искать слова, более тогда распространенные, но понятные и сегодня.
> Тем более предложения стали принимать достаточно современные формы задолго до 1812 года. «Отужинав с моими друзьями, я лег в кибитку» (Радищев).
> Поэтому еще больше усложнять не хочется. Мне кажется, попытка стилизации всегда должна учитывать современный язык, строиться на элементах речи, которые уже в то время легко вписывались в литературный язык. Иначе чтение будет затруднено, а важные мысли и действия могут пропасть. Наверное, так.

Еще пример. Умберто Эко. «Имя розы», при кажущейся общей стилизации текста, в нем полно современных словечек и оборотов.
А вот у Солженицына обратный ход получается, на мой взгляд, натужным — «Матренин двор». В текст искусственно вставлены слова из «Словаря расширения русского языка».
В нашем случае пока все гораздо проще, поскольку кусок пишется без полного понимания для чего и зачем. Во время написания-рассуждения приходит первый интерес, в данном случае — место воскрешения в произведении и христианстве. Из этого появилась книга (которую drandrandr так хорошо смакетировал), а из книги появились новые интересы, которые отметила Муза Му:
1. «Фактически вся книга Мерсье не что иное, как желание понять, что же произошло тогда в церкви. Как возникло чудо, которое не было основано ни на фанатичной вере, ни на любви?»
(К у л т а е в В.А. Предисловие ко второму изданию «Война и любовь мертвой девушки». М., «Наука». Серия «Литературные памятники», 1973.)
2. «...этих «метаморфоз» не так уж и много. Они создают зыбкость происходящего, подчеркивают пограничное состояние Мерсье. Он даже сам не знает, жив он или мертв, чувствует что-то или нет. Не понимает, как относится к нему его попутчица.
А еще он возвращается по следам разбитой и уже не существующей армии. Призрак в обществе призрака на исчезающем пути».
Теперь можно сказать, что начальный этап идеи пройден и из нее можно делать роман, сценарий, и, что вполне возможно, текст дьяка вовсе не нужен, так как есть «французские мемуары» Мерсье, а у них свой переводной текст, который Муза набросала тоже, кстати, от балды:) И очень важно, что от балды. В этом свобода начального этапа.

Бенджамин Фрукс — хозяин Иисуса

orhes

«Людям не хватает доброты. Иисус был собакой». (Проповедь Бенджамина Фрукса, произнесенная во время открытия золотоносного рудника в Номе (Аляска) в 1898 году.)
Бенджамин Фрукс (1873—1918) попал в «Книгу рекордов Гиннесса» как автор самой короткой проповеди (дальше ему просто не дали сказать) и как блицпроповедник, чья миссионерская деятельность оказалась не длиннее его проповеди.
Еще меньше Бенджамин Фрукс известен тем, что в 1902 году привез на Аляску сенбернара. В то время в Америке уже существовал клуб любителей сенбернаров, но везти огромную, нуждающуюся в серьезном прокорме собаку туда, где ищут золото, никому в голову не приходило.
Существует несколько неподтвержденных легенд о Бенджамине Фруксе и его собаке, которые спасли немало новичков-золотоискателей на перевале Чилкут.
Свою собаку Фрукс назвал Иисус.
Спасенные звали ее Иисус Бернардинер.

muza_mu

«— Нет большей глупости, чем спасать идиотов, прущих через Чилкут в снежную бурю только потому, что где-то там на Юконе есть песок, который блестит чуть сильнее чем кварцевый, — сказал я в сердцах и придвинул к костру ногу с отмороженными пальцами.
Бенджамин Фрукс не ответил. Иисус смотрел на меня с любопытством.
Наверное, он удивлялся тому, что человек может столько говорить.
А мне после удивительного спасения хотелось поговорить.

— Жалко... Из-за этой бури потеряны камера и пленка.
— Завтра Иисус все найдет, — сказал Фрукс».

Роберт Флаэрти. «Записки о первом погибшем фильме, или История об Иисусе, который был собакой»

orhes

«Фрукс отрезал большой кусок от мерзлого окорока. Бросил Иисусу.
— Как вам удается не умереть здесь с голоду? — спросил я.
— Чилкут... Под снегом много замерзших с провиантом... Новички... Они берут с собой больше еды, чем могут донести.

Роберт Флаэрти. «Записки о первом погибшем фильме, или История об Иисусе, который был собакой». Издано в Вермонте в 1952 году

orhes

«Фрукс умер в Скагвее в 1918-м. Рассказывают, какой-то пьяный ударил его ножом в салуне. По ошибке.
Его закопали на местном кладбище. Сенбернар, ему было тогда уже 15 лет (для большой собаки это возраст Мафусаила), лег рядом с холмом и не пожелал уйти.
На следующее утро кладбищенский сторож нашел могилу разрытой. Тела Бенджамина Фрукса в могиле не было. Собака исчезла. Больше их никто никогда не видел».

Роберт Флаэрти. «Записки о первом погибшем фильме, или История об Иисусе, который был собакой». Издано в Вермонте в 1952 году

muza_mu

«Ты можешь верить в бога ветра, вольтову дугу, даже — в пасхального зайца. Главное, чтобы эта вера помогла тебе остаться человеком» (Лилиана Сойер. «Медиум».).

Ночь исполнения желаний

orhes

Восьмого августа 2008 года неизвестный взял шестерых заложников в маленьком московском продуктовом магазинчике недалеко от метро «Сокол».

Очередь к кассе не двигалась. Неизвестный был пятым.

Старик в начале очереди никак не мог пересчитать сдачу. Женщина с ребенком, что стояла второй, нервничала больше других. Ее пятилетний малыш переминался с ноги на ногу и все время канючил.

— Хочу в туалет... хочу в туалет... хочу в туалет... Мам... мам... маааааааааам...

Тогда неизвестный достал пистолет и гранату. Выстрелил в висящую под потолком камеру. Промазал. Крикнул.

— Здесь есть туалет? А?!!

— В подсобке... — пискнула кассирша и на всякий случай подняла руки.

— Отведи пацана!

Неизвестный выстрелил в камеру еще раз. И снова промазал. Он плохо стрелял. С потолка посыпалась штукатурка.

Очередь уже после первого выстрела сидела на полу. Люди прикрывали голову руками.

— Почему вы так сидите? — спросил незнакомец. — Сядьте нормально... Я никого не убью...

Он действительно вел себя странно. Не заглянул в кассу. Закрыл и, как мог, укрепил дверь. Разбил маленькое окошечко, крикнул на улицу.

— Милицию позовите кто-нибудь!

Затем повернулся к сидящим на полу. Внимательно посмотрел на каждого. Вздохнул. Сказал спокойно:

— Ладно... Пацан пописал... А вы чего хотите?

.....

Последующая ночь, которую милиционеры провели возле магазинчика с заложниками, в протоколах была названа «ночью исполнения желаний».

Неизвестный требовал от милиции исполнить самое заветное желание каждого из заложников. Разговаривал с каждым захваченным, выяснял и требовал.

Версия, что он сумасшедший, была определяющей. Сейчас трудно сказать, насколько она была верной.

san_sanna
Что просила исполнить мама мальчика?

orhes
Ее просьба была предпоследней. И до финала истории мы не знаем — исполнится ли она. Женщина попросила вернуть мужа. Он был миротворцем на границе с Грузией. А 7-го вечером ей позвонил его друг и сказал, что муж погиб.

muza_mu
Последним свое желание скажет старик. Он уже давно хочет умереть.

orhes
Возможно, поэтому на просьбу женщины о муже ничего в магазине произойти не успеет. Начнется штурм.
Но вот убили ли «террориста» во время штурма или нет?..
Мне думается, что нет.

orhes
На самом деле тут все не так просто — сказал-выполнил. За каждым желанием что-то кроется, какая-то невозможность. И в этом самое интересное. Пока еще не вижу. Только чувствую, что должно быть что-то еще.
И он, конечно же, не погиб. Есть протоколы допросов после «ночи исполнения желаний». В этих протоколах следователь пытается разобраться, что из желаний исполнилось и почему.
Этот незнакомец (он себя не назвал и на следствии) вовсе не был конфетным персонажем. Он заставлял людей высказать свое желание. Временами был грозен и страшен, а временами смешон и жалок в желании своем и стремлении.

muza_mu
А ведь свое желание было и у следователя. И оно было не менее важным.

san_sanna
А ты в курсе, что задержанный попросил один телефонный звонок? Он его получил. И — что совсем странно, хотя все подготовились, — отследить, кому и куда он звонил, так и не удалось.

orhes
Байки... Байки :)))
Кстати, интересно, а у нас есть такое правило — одного телефонного звонка? Тем более для человека, который брал заложников? :)))

san_sanna
Так то ж самое загадочное и есть, как он его получил...
Не сразу, понятное дело.

> **orhes**
> Что эта загадка дает?
>
> **san_sanna**
> Пока не знаю.
>
> > **orhes**
> > Загадок уже хватает. И чем больше в данной ситуации наш герой выглядит просто человеком, тем ожидание становится интереснее.
> > Поэтому никаких непрослеживаемых звонков, летающих предметов и явных в кадре воскрешений от «поцелуя царевича» :)))

san_sanna
Один из молодых конвоиров, недавно женившийся, так и не нашел, чего пожелать. До того был счастлив.

> **orhes**
> Да! Счастливый человек, которому вроде и пожелать нечего, кроме как «остановить мгновение».

Чиркутта

orhes
О чиркутте мы узнаем из последней книги американского писателя Нила Пульманна (1893—1954), который мало известен в России.

Его основные работы (список обнаружил в блоге Музы Му):
«Семь головоломок для зубной феи» (NY 1934).
«Сурки — жители мегаполисов» (NY 1939).
«Биографии чемпионов Оклахомы по поеданию сарделек» (NY 1942).
«Девять способов поговорить с Господом» (NY 1946).
«Краткое исследование летающих коров» (NY 1947).
«Кто ты, чиркутта?» (NY 1954)

Надо заметить, что из книги «Кто ты, чиркутта?» мы узнаем очень мало, поскольку сам текст, скорее, руководство, как чиркутте следует себя вести с людьми, животными, что делать с вещами, которые ее окружают. Иными словами, книга обращена непосредственно к чиркутте, а не к тем, кто о ней и слыхом не слыхивал.

«Есть вампиры. Они пьют кровь. Есть лунатики. Они гуляют во сне. Но если ты — чиркутта, то тебе, милочка, лучше не попадаться», — пишет в коротком предисловии к книге Нил Пульманн.

Эту книгу автор так и не закончил, умерев от сердечного приступа в своей небольшой квартирке в Статен-Айленд.

> **muza_mu**
> Собственно, ты все предисловие и переписал :-)

Ч Т Е Н И Е

«Школа»

ЯРОСЛАВА ПУЛИНОВИЧ

Победила я

Наташа, шестнадцать лет, одета в джинсы и темную, явно большую для нее толстовку.

Она ненавидит меня, я знаю... У нее ничего нет, у этой дуры прыщавой. Восемь классов не закончила... Была не красавица, а теперь совсем на мертвеца похожа стала. Кому она такая нужна? Сама доигралась... Сама виновата. От нее сейчас даже мать отказалась.

Я сама видела, как мать ее орала в коридоре, а она наша соседка — у нас дом на восемь семей: «Я тебя знать не желаю, ты мне, вообще, не дочь, я нормальную рожала, а не наркоманку, и, может, ты вообще СПИДом больна, так что к тебе прикасаться нельзя, катись отсюда, чтоб я тебя больше не видела», и все такое... А у меня как раз на следующий день экзамен по фоно, я сижу, готовлюсь. Поэтому, когда эти крики начались, моя мама вышла и ее маме сказала: «Это ваши проблемы, и не надо так кричать, если у вас дочь наркоманка, то почему это на моей дочери должно как-то отражаться», пригрозила милицию вызвать... Мать ее испугалась, видимо, ушла к себе, дверью хлопнула, затихла там у себя. А мама видела, что меня аж трясло всю, накапала мне валерьянки и в комнату увела. Обняла меня, говорит: «Теперь ты понимаешь, почему я не хочу, чтобы ты гуляла по улицам?» А я это уже давно поняла, даже не то что поняла, а привыкла как-то...

Меня мама с детства кружками загружала, сначала танцы, потом плавание, потом музыкалка, теперь вот телевидение. Вот смотри, мне сейчас шестнадцать, а у меня уже диплом об окончании школы искусств по классу танцев — раз, юношеский разряд по плаванию — два, первое место по городу и второе по области тоже по плаванию — три, потом еще дипломов куча, еще вот музыкалку по классу вокала заканчиваю, ну, и телестудия, я на ней подростковую передачу еще с одним мальчиком веду.

Меня, собственно, эта телестудия и спасла, раньше в школе ко мне такого отношения, конечно, не было. Нет, относились-то ко мне нормально, я не жлоб, списывать всегда давала, просто все девчонки после школы куда идут? Гулять. Ну, и во время этих прогулок все самые важные дела решаются — кому бойкот объявить, кого подставить, как у родителей на дискотеку денег замутить.

Меня, правда, это никогда не касалось — говорю же, ко мне нормально относились, без всяких заподлян. Я даже один раз с ними на концерт ходила, у нас в городе тогда, года два еще назад, объявили, что «Иванушки» приезжают. Мама сама ко мне подошла, говорит: «Наташ, ты, наверное, на концерт хочешь пойти». Не сказать, чтобы я очень-то хотела, но мама мне все равно

Вторая часть дилогии. Первая — «Наташина мечта» (см. «ИК», 2009, № 3).

дала денег, чтобы я себе что-нибудь из одежды купила. Надо же было мамину заботу оправдывать, вот я и пошла.

Концерт мне совсем не понравился, потому что я уже тогда вокалом занималась, и мне по ушам несколько раз резало от этих песен и оттого, что звук был не выстроен.

А еще эта, соседка моя, которую из дома выгнали, тоже с какими-то своими парнями приперлась, они как-то через охрану водку пронесли и пили ее прям на танцполе из пластиковых стаканчиков. А потом один парень из ее компании начал за задницу ее хватать, и она прямо при всех начала с ним целоваться! Меня чуть не вырвало, когда он ей свой язык начал в рот засовывать. Понятно, что мне до этого никакого дела нет, просто неприятно такое видеть и неприятно, что такие, как она, через стену от тебя живут. И это ей тогда сколько? Четырнадцать лет, получается, было, она моя ровесница, только учится на класс младше, потому что ее на второй год оставляли.

И уже после этого, когда концерт к концу подходил и у половины девчонок тушь от слез уже потекла, она ко мне подошла и тихо, на ухо прошептала: «Что, чистенькая вся, маму любишь, хорошей хочешь казаться? Ненавижу тебя, ненавижу таких, как ты, сдохни, сука, сдохни, сдохни, когда ты сдохнешь, я буду танцевать на твоей могиле, поняла меня?» У нее весь рот был в ярко-красной смазавшейся помаде, и тоналка неровно на лицо легла. И пахло от нее какими-то очень сладкими духами, сигаретами и алкоголем. Я ей ничего не ответила. Я ей не смогла бы, наверное, даже сейчас ответить, потому что она дура, ее на каждой линейке вызывают за поведение и неуспеваемость. Что тут ей ответишь? Поэтому я просто пошла домой. Ощущение было такое, как будто тебя в бочку с дегтем засунули.

Дома рассказала обо всем маме, и тогда она мне очень правильную, я считаю, вещь сказала: «Наташ, если хочешь, я, конечно, поговорю с ее мамой. Но лучше просто не обращай внимания, с хамами и дураками не надо связываться. Себе дороже». Я и перестала обращать.

Мы с ней на остановку обычно в одно время выходили, стоим, ждем автобус, отойдем друг от друга как можно дальше, но я даже через утренний туман видела этот взгляд ее, она как будто все вокруг себя этим взглядом прожигала. У нее в то время всегда был насморк, и она не носила перчаток, поэтому руки на морозе становились, как свекла — красные, с белыми цыпками. Если бы у меня были цыпки, я бы, наверное, свихнулась, это же некрасиво и, вообще, противно, руки, как наждачка, даже у парней противно, а тем более у девочки. Когда я на телестудию пришла и пилотный выпуск в эфир вышел, она на моей двери слово углем написала, не буду говорить какое, сама она такая...

С телестудией этой вообще смешно получилось. К нам в класс пришла женщина с телевидения и сказала, что будет выбирать подростков для детской передачи, ну, чтобы они там ведущими были... Как будто кастинг, только детский. Мальчишки у нас придурки, сразу все сказали: «Чё, мы геи, что ли». И отказались участвовать. А у нас из-за этого кастинга даже историю отменили, так что все парни домой побежали, а девочки в туалет — красоту наводить.

Если бы все это после уроков было, я бы ни на какую телестудию не попала, потому что у меня день по минутам расписан — в тот день вокал был, потом быстро дойти до дома, сделать уроки и на плавание... А раз время оставалось, я тоже решила попробовать, интересно же. К тому же у меня волосы густые, и на фотографиях я всегда хорошо получаюсь, если не моргну только. Это называется фотогеничная внешность. Все овальные и треугольные лица фотогеничные, а квадратные и прямоугольные — нет. Это легко проверить, нужно карандашом обвести контур лица, и сразу станет понятно — фотогеничная ты или нет.

Когда я зашла в туалет, там пройти негде было, девчонки со всех классов у зеркала толпились, прям чуть ли не дрались из-за этого зеркала. И она сто-

яла, только не перед зеркалом, а у стены — смотрела на себя в кафельное отражение и пальцем что-то рисовала. Так получилось, что мы с ней рядом оказались... Мне даже ее жалко стало, потому что, ну, понятно ведь, что ни на какую передачу ее не возьмут: круги под глазами, худая, бледная, краше в гроб кладут. Но она все равно стояла и смотрела... Потом хрипло так у меня спрашивает: «Есть зеркальце?» Я поискала в сумке, нашла, протянула ей. Она посмотрела в него, волосы пальцами расчесала, из кармана помаду достала, губы накрасила... А потом как со всей силы швырнет мое зеркальце в стену... И в воздухе миллион осколков сразу же, как пыль... Я говорю ей: «Ты чё творишь-то? Разве так можно с чужой вещью?» А она плечами пожимает: «Извини, я нечаянно...» Мне ее ударить хотелось в тот момент, на кусочки разорвать, но я вспомнила мамины слова и просто отошла тихонько, ушла из туалета... Мне потом наши девчонки сказали, что хотели вступиться за меня, прямо там ей надавать, но испугались, что перед кастингом разлохматятся. Они все себе причесок всяких начесали, лаком замазались, а я просто конский хвост сделала, как в жизни. Я в мамином журнале читала, что естественность — самый лучший стиль.

Собрали нас всех в актовом зале, их там три человека сидели — эта тетенька, два каких-то дядьки и оператор на сцене синее полотно натягивал. Потом я уже узнала, что тетенька эта была редактор программы Вера Семеновна, дяденьки — режиссер Андрей Панов, он просил, чтобы его просто Андреем все звали, и еще один режиссер, только не телевизионный, а детских театров, — Василий Сергеевич Капустин. А оператор — это просто Славка Живодеров был, ему всего-то восемнадцать лет недавно исполнилось, и его заставили себе псевдоним взять, потому что Живодеров — не телевизионная фамилия.

Ну, и начался кастинг. Нас стали вызывать по списку. Ничего особенного делать было не нужно, просто перед камерой рассказать о себе, потом какой-нибудь анекдот или смешной случай из жизни и, если умеешь, спеть или станцевать. Все наши девочки перед камерой стали смущаться, хихикали, прятали лицо или, наоборот, вели себя, как полные дуры, — растягивали слова, пытались говорить, как по телевизору. Только у них это глупо получалось, казалось, что у них у всех с головой не в порядке. Вера Семеновна обычно таких на полуслове останавливала — говорила: «Спасибо, достаточно» и вызывала следующую. Дошла очередь до нее. Она вышла, села на стул перед камерой. Очень спокойно вышла, хотя я видела, что у нее руки дрожали. Ее попросили рассказать о себе. И тоже, очень спокойно и тихо, она начала рассказывать, как будто не комиссии, а себе или нам. А зачем нам про нее знать, можно подумать, мы не знаем?

Она довольно долго говорила, я уже начала волноваться, потому что следующей по списку была я, а мне уже бежать на занятие нужно было. Я не помню, что она там им рассказывала, помню только, что когда ее спросили, что она любит, она сказала: «Я люблю быть в комнате одна, когда никого нет, и люблю, когда на улице такая погода, что снег превращается в дождь и можно долго-долго стоять на крыльце и смотреть...»

В принципе, красиво сказала, но хорошо стоять на крыльце, когда время есть, когда можно хоть до сколькú с друзьями по улицам шляться, а если времени даже на уроки не хватает и домашку на перемене приходится делать? И я куда-то с этими мыслями улетела, а когда очнулась, она все говорила и говорила, развалилась на стуле, как будто с друзьями на скамейке сидит, и все про себя рассказывала. Все уже ждали, когда наконец ей скажут «спасибо, достаточно», но никто из комиссии ее не прерывал, все внимательно слушали. Я подумала — да ладно с этим кастингом, побегу уже в музыкалку, но тут она закончила, и Вера Семеновна сказала: «Вернико-ва Наталья».

Я вышла, села, старалась все время спину прямо держать, потому что красивая спина — это залог красоты, тоже у мамы вычитала. Рассказала про се-

бя, про свои успехи, про музыкалку, про танцы, про плавание. Андрей, режиссер, спросил, как я буду успевать вести передачу, если у меня столько увлечений. Я ответила, что главное — правильно распланировать свое время, и, если нужно, я договорюсь с преподавателями, и меня будут отпускать на съемки. Потом попросили спеть. Я спела на английском одну старую-старую песню, мы как раз ее с преподавателем разучивали. Ну, и, в общем-то, мне больше ничего не сказали, записали, как и у всех, мой телефон и рабочий телефон родителей, спросили, кем работают мама с папой. У меня у родителей интересная профессия, мне всегда нравится говорить, кем они работают. Мама — психолог в одной компании, а папа в институте английский преподает.

В тот день я на десять минут на занятие опоздала, но у меня была уважительная причина, поэтому Анастасия Павловна, мой преподаватель по вокалу, даже порадовалась за меня — говорит: «Может, скоро тебя, Наташа, по телевизору будем смотреть, звездой станешь». Я на самом деле никогда не хотела быть звездой, просто мне нравится выступать на концертах, нравится участвовать в соревнованиях, потому что это как доказательство, что ты не просто девочка, не обычный человек, а что ты что-то можешь, ты что-то умеешь, чего другие не умеют. И мама всегда после концертов торт покупает или пирог печет. Мы тогда всей семьей садимся, папа с мамой пьют вино, а я сок, и никто телевизор даже не включает, все обсуждают мой концерт или соревнования. Папа всегда все снимает на камеру, и мы потом мое выступление пересматриваем, и каждый высказывает свое мнение. Папе, например, всегда все нравится, а мама может сказать типа: «Этот костюм с туфлями не смотрится» или: «Говорила же, возьми с собой мой лак, вся завивка растрепалась...» Но я знаю, что это мама так говорит, чтобы отличиться от нас с папой. У меня мама считает, что в каждом человеке должна быть своя изюминка, что целостный человек — это человек, который умеет общаться с людьми и при этом не похож на других. У мамы целый шкаф разной одежды, и всё ей ее знакомая портниха шьет, потому что покупать одежду в магазине, она говорит, — это прямой путь к слиянию с массами. У меня тоже есть пара платьев от маминой портнихи, но я их, если честно, не люблю носить, потому что тогда на меня полкласса пялятся, как на какого-нибудь зверя. Папа иногда говорит маме: «Твое стремление к непохожести нас скоро разорит». У меня очень умный папа. Знает пять языков. А я пока только английский, папа хотел обучать меня французскому, но потом решили, что мне нужно сначала закончить музыкалку, а то от такого количества занятий у меня голова разорвется. Вернее, мама решила. Просто папа хочет, чтобы я поступала к нему в иняз, а маме надо, чтоб я стала артисткой или музыкантом. Она говорит: «Не важно куда, главное, чтобы ты себя комфортно чувствовала и отличалась от других». Наверное, я не хочу сильно отличаться от других, потому что тогда совсем времени ни на что не останется, а я, если честно, хотела бы, чтобы у меня кто-нибудь появился. Раньше хотела... Потому что сейчас у меня появился Сергеев, но ладно, все по порядку.

Где-то через неделю ко мне подошла наша завуч и сказала, что в три часа дня меня ждут на городском телевидении, нужно на вахте сказать свою фамилию, и меня проведут. Конечно, я сразу поняла, что прошла, потому что другим ничего такого не сказали. Хотела позвонить маме, обрадовать ее, но потом решила сначала съездить туда, вдруг все-таки нет? Еле высидела уроки, забежала в музыкалку, предупредила, что сегодня заниматься не получится. Анастасия Павловна пожелала мне удачи и подарила брелок в форме яблока — вроде как талисман.

Пришла я на эту телестудию, все, как завуч и сказала, назвала свою фамилию, за мной спустилась Вера Семеновна, провела меня на студию, то есть пока еще не в саму студию, а в свой кабинет. Поздравила меня, сказала, что я прошла и через неделю начнутся занятия с педагогом и съемки,

попросила, чтобы я не красила и не обрезала волосы. Еще, оказывается, мне нашли в пару мальчика из другой школы, он чуть-чуть помладше меня, но это даже лучше, вроде как создается образ, что мы брат с сестрой или друзья детства, и это в концепции передачи будет правильней. Мы с ней недолго разговаривали, она дала мне сценарий, попросила к следующей встрече хотя бы приблизительно его знать, потому что, как она сказала, текст будет идти с суфлера — это такой экран на телевидении, откуда ведущие новости читают, но все равно, пока мы к нему не привыкли, лучше учить слова.

Я сказала, что все поняла, и, уже когда уходила, из коридора услышала разговор в соседнем кабинете. Я знаю, некрасиво подслушивать, но там прозвучала моя фамилия, а я и не подслушивала, просто замедлила шаг. Говорили те самые дяденьки, что были на кастинге, — Андрей, режиссер, и Василий Сергеевич, педагог по детским театрам. Андрей говорил громко, так, что можно было даже не прислушиваться: «И все-таки, объясните мне, почему мы берем эту Верникову или Варникову, а не Скворцову?» Это он про нее сказал. Это у нее такая фамилия. И потом еще: «Я считаю, что у этой девочки, Скворцовой, потенциал гораздо больше и она элементарно талантливей вашей Верниковой». И тогда Василий Сергеевич начал говорить, как будто оправдываясь: «Андрей, я знаю эту девочку, она у нас в центре занималась в группе психологической поддержки... Это очень сложный ребенок, к ней нужен особый подход. Представь себе ситуацию — назначены съемки, приглашены люди, а ребенок пропал. Где ты его будешь искать? Или у нее вдруг во время эфира начнется истерика, Андрей, повторяю, это девочка с очень нестабильной психикой...» Дальше я не дослушала. Мне вдруг как-то перехотелось звонить маме, перехотелось вести эту передачу... Если я такой бездарь, зачем вы меня тогда берете? Только из-за моей стабильной психики, что ли? Ленка Андреева, наша староста, вообще, спокойная, как слон, ее ничем не возьмешь, так давайте тогда ее возьмите! И чем *эта* талантливее меня? Тем, что она сидела, развалившись в кресле, и бурчала себе что-то под нос? У нее дикции никакой, она в жизни выше соль не возьмет!

Я пришла домой мрачная, даже есть не хотелось. Мама, конечно, сразу насела на меня: «Наташа, что случилось?» Я не собиралась ей рассказывать, но у меня мама психолог, она и партизана расколет, ей вообще в разведке нужно работать. В общем, я ей все как есть выдала, мама посмотрела на меня, говорит: «Наташ, но ведь мнение каждого человека субъективно. И потом, взяли-то тебя, и не потому, что испугались, что Скворцова может не прийти на съемки, а потому, что ты, помимо того что талантливый человек, ты еще и очень ответственная девочка. Ведь выбирали-то из сотен, а прошла только ты... От маминых слов мне как-то полегче стало, мы с мамой сели в моей комнате, стали читать сценарий. Я его очень быстро выучила, там все просто было, Пушкина учить гораздо сложнее. Тем более, я рассказывала, а мама по тексту сверяла — правильно или нет я говорю, поэтому не нужно было все время нужное место искать.

Через неделю начались занятия. Меня познакомили с моим соведущим — Петька Мамочкин, смешная фамилия, да? Белобрысый, на голову ниже меня ростом, я, вообще, не знаю, как он кастинг прошел, он, конечно, очень смешной, прирожденный актер, но на месте усидеть ни минуты не может. Ему все интересно, сразу же полез к операторам с расспросами, стал в камеру рожи корчить. Ему даже Вера Семеновна замечание сделала.

Нам объяснили, что мы должны играть самих себя, вроде как Петька такой непоседа, вечно попадает во всякие ситуации, а я, наоборот, вроде старшей сестры ему, должна быть правильной и все время его из этих ситуаций выручать. Решили, что пилотный выпуск — это, значит, самый первый, пойдет в записи, а потом уже нас выпустят в прямой эфир, нам будут

звонить подростки, задавать вопросы, и мы будем с ними общаться. Объяснили, что такое петличка — это такой маленький микрофон, который под одежду надевают, что такое ухо — тоже что-то вроде микрофона, только его надевают, чтобы режиссера во время эфира можно было слушать, что такое ведущая камера — это камера, с которой тебя сейчас снимают, там очень просто, нужно только следить, на какой камере загорелся красный огонек — та и ведущая, и смотреть в нее, соответственно. Рассказали о концепции передачи, тоже очень просто — суть в том, чтобы рассказывать подросткам о жизни подростков, сюжеты на социальную тему, потом познавательные репортажи и сюжеты о всяких детских фестивалях и чьих-нибудь детских достижениях. Конечно, журналистов набрали не из детей, а из студентов журфака, так что мы с Петькой на этом проекте самыми маленькими оказались.

Еще к нам в студию должны были в прямой эфир приходить гости — тоже дети, которые чем-нибудь отличились, или взрослые, которые как-то связаны с детьми. Передача называлась «Наш мир». Где-то дня за два нас отсняли, потом еще снимали с двумя девочками, которые на областных соревнованиях по гимнастике победили, девочки очень стеснялись, и я почувствовала себя тогда настоящей ведущей, потому что все время приходилось вопросы, которые были написаны в сценарии, переиначивать и задавать по новой, чтобы они хоть что-то ответили. К тому же они на меня и на Петьку такими глазами смотрели, как будто мы инопланетяне какие-то... Хотя — ну что в этом такого, задать вопросы перед камерой?

Тогда-то, после интервью с этими девочками, меня с Сергеевым и познакомили. Я его и раньше видела, высокий такой светловолосый парень с серьгой в ухе. У него глаза очень красивые, глубокие, если он даже просто смотрит, кажется, что не просто... Меня с ним оператор Славка познакомил, оказывается, Сергеева звали Сашей, он работал в телекомпании звукорежиссером, хотя никакого образования у него не было, просто он очень любит музыку и все, что со звуком связано, и поэтому после школы сразу сюда пришел. Ему двадцать один год всего, но его уже в главные звукорежиссеры прочат, как мне потом Славка сказал. Очень способный парень. Знакомство у нас так себе прошло, Славка меня представил, он сам представился. Спросил: «А ты всегда такая строгая или из образа просто не выходишь?» Я рассмеялась, конечно. Потом его позвал кто-то, да и мне уже идти нужно было на плавание. И в бассейне я, когда плавала, представляла, что он плывет рядом, и сразу же улыбаться почему-то начинала...

Дня за три до выхода в эфир пустили рекламу передачи. Я свою рожу на экране стала видеть чаще, чем в зеркале. У нас телефон в доме не умолкал — мамины подруги как с ума сошли, все звонили ее поздравить, как будто она ведущей стала, а не я. Мы продолжали с Петькой ходить на занятия к Василию Петровичу, занимались с ним в основном речью, учили всякие упражнения, вроде скороговорок или рли-лри-лри-рли... Язык сломаешь говорить. Но у меня все быстро начало получаться, у нас на вокале тоже похожему учат, Петька гораздо медленнее запоминал.

Иногда к нам на занятия приходил Андрей, режиссер, и тогда мне становилось как-то не по себе, я прям чувствовала его неприязнь, он всегда только Петьку хвалил, в мою сторону даже не смотрел. Андрей объяснял нам, какие непредвиденные обстоятельства могут случиться во время эфира, как отвечать на звонки телезрителей, что говорить, если звонок вдруг прервался. В общем, мы это быстро запомнили, Петька только переспрашивал по десять раз, но не потому, что тупой, а потому, что невнимательный и у него всегда куча вопросов. Андрей даже спросил: «Петя, а ты уверен, что тебе четырнадцать, а не пять?» Петька, естественно, тут же стал изображать пятилетнего, гримасничать и ковыряться в носу, и Андрей от смеха чуть со стула не упал.

Так проходили наши занятия до нашего первого прямого эфира. Я даже в музыкалку через раз ходила, потому что мне на студии гораздо интереснее стало. А главное, не знаю даже, почему главное, я все время видела Сашу. Мы с ним почти не разговаривали, только здоровались. Но он каждый раз при виде меня нарочно сводил брови и делал такое хмурое-прехмурое лицо, что я начинала смеяться, как сумасшедшая. Еще он иногда говорил: «Ну, что, мисс Совершенство, петь или плавать пошли?» Это Вера Семеновна всем рассказала, что у меня помимо студии еще куча увлечений.

Ну вот, вышла наша первая передача в эфир... Мы с мамой и папой телевизор за полчаса до начала включили, папа вставил чистую кассету в видеомагнитофон, чтобы сразу же включить запись, как начнется. Меня всю трясло, я ни есть, ни пить не могла. Папа усадил меня на колени, как маленькую, и держал за руку, чтобы я не нервничала. Началась передача... Конечно, я все знала, что там будет, но все равно волновалась ужасно. Сорок минут прошли, как две секунды, только мама все время ойкала — типа, ой, какая ты хорошенькая, или ой, какой удачный ракурс, так, что папа ей уже сказал: «Ирин, давай восторги потом?»

Когда передача закончилась, телефон просто разорвался от звонков — звонили мамины подруги, папины сослуживцы, звонили мои одноклассницы, звонила Анастасия Павловна, звонил мой тренер по плаванию и моя классная. У меня реально было ощущение, что в городе все, все до одного смотрели эту передачу. Уже язык стал заплетаться от благодарностей. Чуть позже позвонил Петька, сказал: «Ну что, Натаха, бухаем, мы всех порвали!» Потом заржал, как дебил, и бросил трубку.

После шестого по счету разговора с маминой подругой я поняла, что я умница редкостная, и поэтому отпросилась у папы прогуляться во дворе, потому что седьмого такого разговора я бы просто не вынесла, у меня взорвался бы мозг и я бы умерла от звездной болезни.

Во дворе у нас особо делать нечего, поэтому я пошла до парка — там очень красиво осенью, жалко только, что редко получается туда приходить. Села на скамейку и так сидела, рассматривала свои ботинки и листья на земле. А потом вдруг мимо меня прошел Саша, я его сразу узнала по оранжевой куртке, и она... Саша держал ее за руку, они меня даже не заметили, прошли мимо и остановились невдалеке, за деревьями... И вдруг я услышала, как она заплакала, а он обнимал ее и что-то тихо говорил, я не слышала, что... Только одно предложение: «Это всего лишь... Это всего лишь...» Наверное, он ей сказал: «Это всего лишь передача». Наверное, она плакала из-за того, что ее не взяли, а она до последнего надеялась, что они все-таки передумают. И вот сегодня все стало окончательно ясно, в кадре я и Петька, а ее нет... Ну вот, подумала, сначала я ей перешла дорогу, потом она мне. Хотя мне-то все равно и на нее, и на Сашу, ничего у нас с Сашей нет, только кривляния в коридорах... И что их, интересно, связывает? Саша такой талантливый, умный, на него большие надежды, а она? Школу закончить не может, по два года в одном классе сидит, хорошо хоть краситься перестала, а то, вообще, как шлюха, выглядела. Что они вообще в ней нашли, носятся с ней, что Андрей, что Саша, в группы поддержки ее устраивают? Только из-за того, что у нее нестабильная психика? Но я ведь тоже могу расплакаться, или закатить истерику, или уйти куда-нибудь и пропасть? И что, от этого меня больше любить станут? Из-за этих вопросов у меня всю эйфорию как рукой сняло, и я пошла домой. Дома позвонила Петьке, трубку взяла его маленькая сестра, говорит: «Ой, а вам Петю позвать? А он какает!» И смеется, как будто щекочут ее там. У них, наверное, вся семья такая — клоунская... Мне почему-то тоже захотелось рассмеяться, но я просто попрощалась и положила трубку.

А когда уже ложились спать, ко мне в комнату пришла мама, мы с ней долго говорили о передаче, о планах на жизнь, о том, что это огромный шанс для меня и я вполне могу уже сейчас начать делать карьеру, главное, хорошо се-

бя зарекомендовать и показать, что мне это интересно и я быстро всему обучаюсь.

И уже под конец я у нее спросила: «Мам, а как обратить на себя внимание парня?» Я у нее до этого никогда о таких вещах не спрашивала, но ведь ее же наверняка в институте на ее психологии и этому учили. Мама аж засветилась вся, говорит: «Рассказывай». Я ей рассказала про Сашу, но только до того момента, как в парке его с ней встретила. Про парк говорить не хотелось. Тогда мама мне объяснила, что все эти Сашины гримасничания и подначивающие вопросы называются флирт, и это значит, что я ему тоже нравлюсь, просто он не знает, с какой стороны ко мне подойти. Попросила описать Сашин характер и его увлечения. Когда узнала, что Саша увлекается музыкой, предложила начать с этого. Я ведь тоже учусь в музыкалке, значит, найдутся общие интересы. Потом попросила узнать, какую он музыку слушает, чтобы было легче найти общий язык.

Про музыку я узнала на следующий день: на студии в честь первого выпуска устроили банкет, и нас с Петькой туда тоже позвали. Я просто подошла тогда к Саше и спросила: «Саша, а тебе какая музыка нравится?» Ну, а как еще тут узнаешь? Нормальный вопрос, по-моему. Саша назвал мне несколько групп, я не все запомнила, хотя некоторые мы с папой слушали — «Портишед», например, или «Марчибу». Про «Нирвану» я тоже немного знала, оставалось только достать «Соник Юз» и еще какие-то... Но оказалось, что ничего этого не надо, потому что Саша, когда я собиралась домой, сам ко мне подошел и предложил проводить. Мы с ним тогда очень медленно шли, я давно так не ходила по улице, все время куда-то бежала. И разговаривали обо всем — о нашей передаче, о музыке, потом перешли на английский, оказывается, он его тоже хорошо знал... Играли, кто больше вспомнит английских поговорок. И когда подошли к дому, я ему сказала: «Саша, я обязательно эти группы, которые ты назвал, послушаю». А он мне ответил: «Не надо, ты и так красивая». Поцеловал меня в щеку и ушел. Я даже не знала, что думать по этому поводу: то ли он этим хотел сказать, что ничего у нас с ним быть не может, то ли, наоборот, что я ему и такой нравлюсь. Весь вечер ломала над этим голову. А у мамы спросить так и не решилась...

Но на следующий день все само собой стало ясно. Когда я пришла на студию, Саша попросил у меня мой номер телефона, и мы с ним стали каждый вечер созваниваться, ну, и не только... Обычно он встречал меня с плавания, мы шли куда-нибудь поесть, потом он провожал меня до дому. Мы очень много разговаривали, буквально обо всем на свете, я, вообще-то, молчаливая, всегда пытаюсь сконцентрироваться на работе, а не тратить время на пустую болтовню, а тут прямо рот не закрывала. В школе мне сказали, что я какая-то другая стала, и в самом деле, мне вдруг понравилось на перемене разговаривать с девочками, писать на уроках друг другу записки. Одной девчонке я даже по секрету рассказала про Сашу. Конечно, на следующий день об этом знал весь класс, но мне это приятно было, как будто я Бритни Спирс и все гадают, с кем я на этот раз роман закрутила. Учителя ко мне стали совсем по-другому относиться, классная сказала: «Наташа, ты теперь пример для подражания для многих наших девчонок, поэтому очень тебя прошу — ощущай меру ответственности». Как будто раньше я курила и по подворотням шлялась!

А эта в школе совсем появляться перестала... Ходили слухи, что ее вообще с милицией ищут, что она ушла из дома к какому-то парню, и никто не знает, где она. То, что она ушла из дома, это я знала точно, мы ж соседки, а вот остальное... Больше всего меня волновали слухи про парня. Хоть мы с Сашей почти каждый день встречались, и уже целовались раз пять, и разговаривали обо всем, у меня все равно не хватало смелости задать ему вопрос про нее... Я спрашивала и так, и эдак, говорю: «Саша, а у тебя были девушки до меня?» Он отвечает: «Ну, конечно, были, зачем тебе это?» Спрашиваю: «А ты встре-

чался еще с какими-нибудь девочками из нашей школы?» Он говорит: «Я что, у всех девочек, с которыми встречаюсь, номер их школы обязан спрашивать?» Потом посмотрел на меня очень долго и пристально, говорит: «Наташа, о чем ты хотела меня спросить?»

Тогда я уже не выдержала, потому что самой надоело обманывать, и честно спросила: «Что у тебя было с Наташей Скворцовой, ее тоже Наташа зовут... И знаешь ли ты, где она сейчас?» Саша замолчал, опустил глаза, говорит: «Да, знаю. Она у меня сейчас живет». Меня как водой окатили... Как лед за шиворот. Я повернулась и домой пошла, быстро-быстро, почти бегом. Саша долго за мной шел, чуть ли не до дома, хватал за руки, но у меня разряд по плаванию, и я сильно его толкнула, так, что он упал... Уже дома мне пришла в голову мысль, что ее можно сдать, рассказать обо всем родителям, в конце концов это правильно, это даже хороший поступок, если рассудить. Но я не стала. Пусть, думаю, живет там, с ним... Пусть он живет с ней, если ему так хочется... Вечером он мне позвонил. Попросил прощения. Сказал, что у него с ней ничего нет, что просто есть люди, которых жалко, которым хочется помочь, потому что, в сущности, они хорошие люди. Что у этой девочки проблемы с родителями и с наркотиками и ее надо поддерживать. Я даже не стала эту ересь дослушивать, говорю: «Выбирай, либо я, либо она». Он только вздохнул, говорит: «Хорошо, Наташ, я понял». И трубку положил.

Я думала, все, это конец, он выбрал ее... Ушла в ванную, включила воду... Долго-долго смотрела на папины бритвенные станки. А потом думаю: послезавтра экзамен по фоно, завтра мой первый в жизни прямой эфир да и мама с папой мне этого никогда не простят... Так что придется жить дальше, на то она и жизнь, чтобы терпеть... Пошла на кухню, сама себе накапала валерьянки и легла спать...

А на следующий день, уже после эфира, после того, как мама меня всю исцеловала и папа подарил мне мое первое в жизни колечко с изумрудом, я услышала, как мать выгоняет ее из дома... Значит, он ее тоже выгнал.

Значит, победила я...

Победила я....

Победила я...

Победила я...

Нет, не надо... Я не хочу этого помнить... Врача, позовите, пожалуйста, врача! Или медсестру... Кого-нибудь позовите! Мне плохо, позовите кого-нибудь... Я сейчас умру! Ненавижу ее, она сука, чистенькая, вся в наградах, пусть сдохнет, пусть сдохнет, тварь, я хочу, чтобы она сдохла! Я буду танцевать на ее могиле, когда она сдохнет! От нее дерьмом несет и от родителей ее вшивых! Что она себе придумала, что она о себе возомнила, это я должна была вести, почему выбрали ее?! Я лучше всех говорила, я готовилась, мне Саша еще заранее сказал, я репетировала, мы с Сашей вместе репетировали, она никто, она уродина, голос, как у лягушки, почему он с ней?! Почему она там, с ним, в этой передаче дурацкой, я лучше ее, я талантливей ее, это я должна была быть там! Позовите наконец врача!!! (*Шепчет.*) Ненавижу ее, всех вас ненавижу, хочу, чтобы вы все сдохли, сдохните, сдохните, умрите, ненавижу, ненавижу, ненавижу, ненавижу...

Голос из коридора. К Скворцовой в первую.

В палату заходят два санитара, уводят Наташу куда-то.

Темнота.

Из темноты выходит девочка лет шестнадцати, достает откуда-то письмо, разворачивает, читает.

Письмо Диме Билану

Здравствуй, мой дорогой, мой любимый Дима Билан. Дима, я тебе столько писала, почему ты мне так и не ответил? Ладно, не объясняй, понимаю,

что некогда. Дима, у меня с последнего письма столько всего изменилось. Мы из Измайловки в город переехали, теперь учусь вот в другой школе. Подруг особо пока не нашла, одна-одинешенька тут. И про нашу с тобой любовь никому не рассказывала, так что ты не переживай. Что у тебя нового? У нас в школе одна девочка недавно порезала себе вены. А еще одна сделала на плече татуировку «Костя». А моя соседка по парте влюбилась в нового учителя и теперь срывает вот нам всем у него уроки. В общем, Дима, ты понимаешь, какой тут кошмар. И еще самое последнее. Дима, ты меня прости, но я, кажется, немножко влюбилась в Никиту Малинина. Смотрела как-то раз концерт с тобой и его там увидела. Нет, на наших отношениях это никак не скажется, ты по-прежнему мой самый любимый. Читала в газете, что у тебя появилась новая девушка, но я в это не верю, сам знаешь, какие журналисты сплетники. Дима, любимый мой, пиши мне, пожалуйста, я тут совсем одна. Городские ничего в любви не понимают, занимаются ерундой всякой, мне про мою любовь большую к тебе даже рассказать некому. Если все-таки будешь мне отвечать, посмотри мой адрес на конверте — он, как понимаешь, другой теперь. И большой привет тебе от Ленки Карасевой, это моя подруга в Измайловке, помнишь, я про нее тебе писала? Она тебя тоже любит, но стеснительная, писать не решается. Да, совсем забыла. Мы с ней приглашаем тебя на лето к нам в деревню, приезжай обязательно. У нас красиво очень, есть река, озеро и даже лес за кладбищем. Мы с Ленкой венки плетем, тебе тоже сплетем и везде тебя сводим. Ленка говорила недавно про тебя с бабушкой, в принципе, та не против, чтобы ты приехал. Я очень сильно жду лето, чтобы в Измайловку вернуться, и очень сильно тебя, Дима, жду. Приезжай скорее. Люблю тебя и целую.

Твоя Наташа.

РУБРИКУ ВЕДЕТ НИНА ЦЫРКУН

ДРУГОЕ КИНО
drugoekino.ru

Трагедия мстителя: «Заметки в поисках африканского Ореста»

Это особый жанр: не документальный фильм и не игровой — «заметки», о чем нас и извещают в самом начале. Только прикидки: может быть, это будет Орест; может быть, это будет Агамемнон — этюды к фильму Пьера-Паоло Пазолини, который никогда не был снят, по трагедиям Эсхила «Агаменон», «Хоэфоры» и «Эвмениды» (458 год до н.э). Материал был отснят в 1968 году, перед «Медеей» — фильмом о том, как женщина из «варварского» мира приспосабливается к чужой цивилизации. Так что «Медея» — ключ к «Африканскому Оресту»: репортажно зафиксированный переход от архаического мира к миру рациональности. Отсюда и выбор места и времени съемок — Танзания и Уганда в период движения от трайбализма к современной демократии.

В трилогии Эсхила рассказывается о том, как Орест, сын царя Агамемнона и Клитемнестры, по велению Аполлона мстит матери за убийство отца. Расправившегося с матерью Ореста преследуют злобные богини мщения эринии. Орест просит защиты у Афины, и та собирает суд из афинских граждан, который его оправдывает. Это, таким образом, аллегория рождения оплота западной цивилизации — суда, и пример для вступающей на новый путь Африки.

В фильме роль древних Афин выполняют Кампала и Дар-эс-Салам, а эриний — растения и деревья, в которых местные жители видят божества. И на этом фоне возникают картины современной «Троянской войны» — документальные кадры жесточайшей резни в Биафре, когда эта часть Нигерии попыталась отделиться и образовать независимое государство. Что еще должно случиться, чтобы архаичные представления о мщении сменились торжеством закона? Чувствуют ли в себе образованные африканцы мстительный императив Ореста? Пазолини переходит от мифологического к «прямому» кино в духе Годара и спрашивает об этом африканских студентов, обучающихся в Риме. Но, кажется, этот вопрос им не нравится…

Та, что носит Prada: «Сентябрьский номер»

В сентябре 2007 года в Нью-Йорке вышел самый толстый в истории журнала Vogue номер — 840 страниц, два с лишним килограмма весом. Как всегда, выпуском руководила Анна Уинтур, назначенная главным редактором американского Vogue в 1988 году. Та самая, которая послужила прототипом героини Мерил Стрип в фильме «Дьявол носит Prada» и считается самой авторитетной персоной в мире моды. Режиссер-документалист Р.Дж. Катлер несколько месяцев, в течение которых шла работа над номером, следовал за «ее высочеством». Уинтер допустила его к своей особе с тайным умыслом: доказать, что она вовсе не та стерва, швыряющая сумочкой в сотрудниц, какой ее изобразила бывшая ассистентка Лорен Уайсбергер, за книжку которой ухватились продюсеры «Дьявола». Другого резона не было; Уинтер не нуждается в пиаре, она знает, что является центром эксклюзивной «референтной группы» — капитанов модной индустрии, а мнение прочих ей абсолютно не важно. Заметьте, она десятилетиями не меняет прическу, как Вуди Аллен не меняет дизайн своих очков; здесь есть нечто от той великолепной надменности, с какой сапожник может себе позволить ходить без сапог.

Нерв фильма — профессиональная конфронтация Уинтер с креативным директором, бывшей английской супермоделью Грейс Коддингтон. Обеим дамам за шестьдесят; обе уважают друг друга — главным образом за то, что видят одна в другой необходимый противовес: Коддингтон склонна к самым буйным фантазиям, Уинтур умеет их укрощать; одна — художник, другая — бизнес-леди. Но даже самой закаленной в деловых играх женщине порой бывает страшно, на этот случай Уинтур никогда не

снимает на публике темные очки («это моя броня»). Но самая непробиваемая броня — ее молчание, после которого с непреложностью закона следует краткое «да» или «нет».

Глас вопиющего в пустыне: «Рассвет/ закат. Далай лама XIV»

«Мы едем к человеку, который, если верить в реинкарнацию, проживает свою четырнадцатую жизнь», — сообщает за кадром Виталий Манский. Дорога ведет в Индию, в Дхарамсал, где находится Тибетское правительство в изгнании. Буддисты со всего света совершают паломничество, чтобы в тысячной толпе услышать слово его святейшества далай ламы. Попасть же к нему на аудиенцию почти невероятно, и уже потому документальный фильм Виталия Манского, которому это удалось, — событие чрезвычайное. Мы видели далай ламу в игровом кино — «Семь лет в Тибете» и «Кундун», снято немало документальных фильмов с ритуальными песнопениями на фоне завораживающих пейзажей, но впервые мы имеем возможность совсем близко разглядеть реального далай ламу как человека. С самого рассвета, с трех часов ночи, когда — с обычной чистки зубов и тренировки на тренажере начинает свой трудовой день далай лама, и до заката, когда он отправляется на покой, шесть камер следили за тем, что происходит в резиденции, ворота которой открываются для паломников лишь три-четыре раза в год. Духовный лидер буддистов оказался на редкость приветливым и обаятельным, улыбчивым мудрецом, с некоторой даже хитрецой рассуждающим о перенаселении Земли (может быть, проблема разрешится, если станет больше монахов и монахинь?), о том, что выше религии — природное добросердечие, о чудовищном расслоении на богатых и бедных, на тех, кто живет в нечеловеческом утеснении по соседству с огромными необжитыми территориями… Последняя треть фильма — осмысление режиссером беседы с далай ламой, обретающей живое и подчас жуткое свидетельство по дороге в Москву через Индию, Китай и Сибирь; печальное осознание того, что слово мудреца, назвавшего себя в кадре «бездомным», как во все времена, — глас вопиющего в пустыне.

Ссора гениев: «Рерберг и Тарковский. Обратная сторона «Сталкера»

В 1997 году молодой сценарист Игорь Майборода, решивший дебютировать в режиссуре, показал свой сценарий Георгию Рербергу. Совершенно неожиданно маститый оператор вызвался снимать фильм дебютанта. Но не случилось; два года спустя Рерберга не стало. А в 2008 году сенсацией Московского кинофестиваля оказалась документальная лента Майбороды — оммаж, приношение Рербергу. Но это не только дань памяти уникальному оператору. Это детективная история, которая должна ответить на провокативный вопрос: почему «Сталкер» рассорил двух гениев — режиссера Андрея Тарковского и оператора Георгия Рерберга. Что заставило Тарковского бросить в адрес Рерберга гневные слова: «Руки я ему больше не подам»? Что так накалило обстановку на съемках, летопись которых пестрит словами «уволен, уволен…» — ключевые фигуры киногруппы менялись, как в калейдоскопе… Майборода выложил на стол все карты, и зритель может сам назвать козыри: случайный выбор сценария и его бесконечные переделки по ходу съемок, фатальные коллизии с поисками натуры, своеволие и пьянство оператора, сомнительное качество пленки «Кодак», отсутствие на «Мосфильме» необходимой аппаратуры и химикатов для проявки. А может быть, роковую роль сыграли амбиции жены режиссера Ларисы, не простившей Рербергу того, что он предпочел ей в главной женской роли Алису Фрейндлих, так что кроме двух гениев в распре участвовал еще один «гений» — злодейства. Как бы то ни было, «Сталкер» нанес удар по профессиональной репутации Рерберга, изгнанного с картины. Возможно, это послужило одной из причин его несвоевременного ухода из жизни. А кроме этого, еще, вероятно, и смертоносная пена «Сталкера» — ядовитые отбросы эстонского химзавода, так эффектно выглядящие на экране…

S U M M A R Y

Daniil Dondurei
PR-content, content PR

Natalya Vorozhbit
No bad guys

Anastasia Dementyeva, Elena Paisova
«Hamsters protest, and that's good»

Yury Bogomolov
Take them as You find them
The set of stuff devoted to the TV-series SCHOOL.

Zara Abdullayeva
Darwin's error
Review of Andrei Gryazev's SANYA AND SPARROW (Russia).

Kristina Matvienko
Broken by routine
Review of Aliona van der Horst's BORIS RYZHY (Nietherlands),
Review of Maria Kravchenko's BODY PARTS (Russia).
Review of Christiane Buechner's PERESTROIKA — UMBAN EINER WOHNUNG (Germany),

Elena Stishova
Fireproof
Review of Evgeny Solomin's PROVINCE 35x45 (Russia).

Elena Paisova
Case of the head
Review of Marina Zenovich's ROMAN POLANSKI: WANTED AND DESIRED (USA — Gr Britain).

Elena Stishova
Flahertiana: urban/rural

Nina Tsyrkun
Tell me what's wrong
Review of Roland Emmerich's 2012 (USA — Canada).

Alexei Anastasyev
Disappearance of Sherlock Holmes
Review of Guy Ritchie's SHERLOCK HOLMES (USA — Germany).

Nina Tsyrkun
Eternal story
Review of Terry Gilliam's THE IMAGINARIUM OF DOCTOR PARNASSUS (Gr Britain — Canada — France).

Anton Dolin
I, the alien
Portrayal of James Cameron.

James Cameron:
«Ideal tehcnologies are invisible»
Interviewed by Fred Topel.

Non-feature film: imitation of reality
Round table talk.

Anatoly Vasilyev:
«If You love, You see»
Interviewed by Zara Abdullayeva.

Sergei Loznitsa
Loosely structured chaos
Interviewed by Zoya Kosheleva.

Sergei Dvortsevoy:
«We exist in voluntary self-isolation»
Interviewed by Zoya Kosheleva.

Claude Lanzmann:
«Not to revive, but to kill again»
The French documentary director, the author of SHOAH talks to the film critics at the Moscow Book Fair Non-fiction.

Vitaly Mansky:
«He arrived at the vacant spot»
Interview with the filmmaker and producer by Sergei Sytchov.

Pavel Petchenkin
Boob tube-proof
Documantaries as humanitarian technology.

Alexandre Gonorovsky
. com
The text.

Yaroslava Pulinovich
It's me who won
The script.

Alternative cinema
Nina Tsyrkun about the DVD releases.

Журнал издается при поддержке

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы: Евгений Гусятинский, Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Помощник главного редактора Анастасия Дементьева

Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина

Корректор Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова

Дизайн обложки — Евгений Добровинский

●

Адрес редакции: 125167, Старый Петровско-Разумовский проезд, 10 (м. «Динамо»),
Телефоны: (495) 614-23-02, 614-06-57. **Факс** (495) 614-34-91
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 04.02.10. Подп. к печати 17.02.10
Формат бумаги 70 x 100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,69
Заказ 1334. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

●

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: 125167, Старый Петровско-Разумовский проезд, 10 (м. «Динамо»),
телефоны для справок: (495) 614-23-02, 614-06-57.

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа»

телеканала ТНТ

телеканала РЕН ТВ

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

Our address:
Stary Petrovsko-Razumovsky dr.,10, 125167, Moscow, Russia
Tel. (495) 614-23-02, 614-06-57
Fax (495) 614-34-91
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2010

Реклама. Лицензия на осуществление телевизионного вещания
Серия ТВ №7632 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ.

новый сезон

Счастливы вместе

20:00 понедельник - пятница

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы А.ГОЛУБОВСКОГО, А.ДОЛИНА, М.ДРОЗДОВОЙ, О.ЗИНЦОВА, В.КОЛОТАЕВА, И.КУШНАРЕВОЙ, Б.ЛОКШИНА, И.ЛЮБАРСКОЙ, Г.МХЕИДЗЕ, А.НОВОЖЕНОВОЙ, Е.ПАИСОВОЙ, К.РОЖДЕСТВЕНСКОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Американский сериал: телевизор для умных
История: война за прошлое

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ОСТАТЬСЯ В ЖИВЫХ», «ВСПОМНИ, ЧТО БУДЕТ», «ДОКТОР ХАУС», «ПОЛЛИТРОВАЯ МЫШЬ», «БЕЗУМЦЫ», «СИМПСОНЫ», «УОЛЛЕС И ГРОМИТ», «КЛИЕНТ ВСЕГДА МЕРТВ», «КЛАН СОПРАНО»

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ
СЕМЕН ЭКШТУТ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

САША БАРОН КОЭН
ХЬЮ ЛОРИ

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

МАКСИМ СУХАНОВ
ВЯЧЕСЛАВ МУРУГОВ
АМЕРИКАНСКИЕ ДОКУМЕНТАЛИСТЫ

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Телезритель: проблема перезагрузки

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Джеймс Манос-младший. ДЕКСТЕР
А.Миндадзе, П.Чухрай. ГОЛОВА НА ПЛАХЕ